Die Metapher bei den weltlichen Lyrikern des deutschen Barock

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Ingeborg Ziemendorff

aus Berlin

Tag der mündlichen Prüfung: 26. 2. 1931

Tag der Promotion: 15. 2. 1932

Dr. Emil Ebering, Berlin NW 7, Mittelstraße 29

257

Referenten: Professor Dr. Julius Petersen
Professor Dr. Arthur Hübner

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät wird hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit als Dissertation gedruckt. Die vollständige Abhandlung erscheint in den „Germanischen Studien“ im Verlage von Dr. Emil Ebering in Berlin.

Meinen Eltern

in Dankbarkeit gewidmet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533918_0169

Inhalt.

Seite

Erster Abschnitt. **Die Theorie der Metapher.**

1. Das Wesen der Metapher 7
2. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Metapher in ihrer Abhängigkeit von Erlebnisart und Stoff 8
3. Die Grundgestaltungsweisen der Metapher 9
4. Die Metapher als Merkmal ästhetisch-zweckfreier Betrachtung 10

Zweiter Abschnitt. **Die wichtigsten theoretischen Auffassungen des deutschen Barock von der Metapher.**

1. Die Grundlagen der deutschen barocken Metapherntheorie 12
2. Die deutsche barocke Metapherntheorie 15

Dritter Abschnitt. **Die Metapher bei den Vorbildern des deutschen Barock.**

1. Die lateinische Metaphorik 26
2. Die Metaphorik Petrarcas 31
3. Die Metaphorik Ronsards 37
4. Die Metaphorik Marinos 43

Die wichtigsten Abkürzungen aus dem Literaturverzeichnis.

Giang. Trissino, La Poetica. Vicenza 1529.
Scaliger, Poetices Libri septem, Geneva 1561.
Du Bellay, La Deffence et Illustration de la Langue française. Rom. Texte, Bln. 1920.
Ronsard, Oeuvres complètes, ed. Laumonier, Paris 1914/19, Bd. 7. — ed. Blanchemain, Paris 57.
M. Opitz, Das Buch von der deutschen Poeterey (1624), Hs. Witkowski.
Harsdörffer, Poetischer Trichter, Nürnb. 1648—53.
J. M. Meyfarth, Teutsche Rhetorica, Frkf. 1654.
S. von Birken, Deutsche Rede-, Bind- und Dichtkunst, Nürnb. 1679.
J. F. Rothmann, Lustiger Poet, 1711.
Petrarca, Il Canzoniere, ed. Scartazzini, Lpz. 1883.
K. Borinski, Die Poetik der Renaissance, Bln. 86.
A. Brandl, B. H. Brockes, Innsbruck 1878.
Ettlinger, Chr. Hofmann v. Hofmannswaldau, Halle 1891.
Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur, 1885/8.
B. Nick, Das Naturgefühl bei S. Dach, Diss. Greifsw. 11.
J. Petersen, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik (Romantik), Lpz. 26.
Pongs, Das Bild in der Dichtung, Marb. 27.
E. Spranger, Lebensformen (Lbsf.), Halle 27.

Erster Abschnitt.

Die Theorie der Metapher.

Für die literarische Stilform des Barock betrachtet man in allen westeuropäischen Literaturen die Metapher als ein besonderes Charakteristikum und zwar als ein so wesentliches, daß man, mindestens für Deutschland, das Zeitalter des Barock das metaphorische genannt hat. Einer näheren Untersuchung dieser allgemeinen Anschauung für das Stoffgebiet der Lyrik dient diese Arbeit.

Das Auftreten des Metaphorischen in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts ist mit den besonderen literaturgeschichtlichen Umständen dieser Epoche, die bekannterweise in einer starken Beeinflussung durch die ausländischen Literaturen bestehen, verknüpft. Es entsteht also für die Untersuchung die besondere Frage, welche Rolle die Außenbeeinflussung und welche die eigene Produktivität spielen. Zur Beurteilung der Metaphorik überhaupt ist zunächst eine jedenfalls vorläufige Definition nötig.

Unter Metapher versteht man allgemein die Uebertragung eines Begriffs von einem ihm eigentlich zugehörigen Stoffgebiet auf ein anderes. Für den Zweck dieser Arbeit ist es aber nötig, die Art dieser „Uebertragung" eingehender zu betrachten. μεταφέρειν kommt von μετα + φέρω und heißt „dazwischen tragen, hinübertragen, hin und hertragen". Sieht das kleine Kind plötzlich etwas Neues, einen bellenden Hund, und sagt „Wauwau", so hat es damit etwas von der Umwelt als einen besonderen Sachverhalt erfühlt und in eine entsprechende Form gebracht. So ist aber das Wort Wauwau bei dem erlebenden Kind eine Urmetapher, d. h. eine Entstehung eines Lautsymbols, Wortsymbols, wie sie typisch für die Ursprachbildung ist. Alle Dinge lösten derart eine psychische Bewegung beim Menschen aus und forderten ihn auf zu einer Formung dieser Bewegtheit. Diese Formgebung für das vom Subjekt am Objekt

Erlebte kann verschiedener Art sein. Pongs nennt Gebärde, Ornament, Rhythmus und auf sprachlicher Stufe das Wort. Jede künstlerische Darstellung überhaupt beruht auf der besonderen Art dieser Formgebung, durch die bei gleichem Sachverhalt der mit subjektivem Sinn gesehene objektive Vorgang unmittelbar erlebbar gemacht wird. Somit besteht das Metaphorische nicht im Vergleichen, was ein gedankliches Tun bedeuten würde, sondern im unmittelbaren Haben des Sinns in der Form, die also Sinnbild oder Symbol ist. Einen Unterschied zwischen Metapher und Symbol könnte man so ziehen, daß die Metapher beim unmittelbaren Haben bleibt, während das Symbol der Gefühlseinsicht in eine neue Sinnbeziehung eine weltanschauliche Bewußtheit zugesellt. Mit Allegorie, d. h. „Anders Sagen", wäre der umgekehrte Weg bezeichnet, der von gedanklicher Bewußtheit ausgehend ein beliebiges Bild zum Träger seiner Gedanken macht, der dichterischen Formung also nicht eigentlich zuzurechnen ist.

Kehren wir von dieser grundsätzlichen Begrenzung des Begriffs der Metapher zur Betrachtung des Urworts zurück. Dieses hob, indem es Zeichen für die Gesamtheit der Eigenschaften eines Dinges war, jeweils nur eine, die zuerst aufgefallene Eigenschaft heraus. So sagte der Romane formica, fourmi, indem er das Kribbeln als Besonderheit des Tieres auffaßte,[1] der Germane ameize, indem er den Eifer hervorhob. Also schon in sehr frühen Zeiten der Sprachbildung trat neben einer allgemein in Geltung kommenden Formgebung gleicher Art in einer Völkergruppe eine andere solche Formgebung anderer Art in einer anderen Völkergruppe auf.

Dieser subjektive Keim entwickelte sich mit fortschreitender Differenzierung der Sprache immer mehr. Nichts als eine nur durch feiner differenziertes Sehen entstandene Sinn-Neubildung ist es, wenn Homer von der „strahlensäenden Sonne" spricht. Hier wird die Abhängigkeit der Wortbildung von dem jeweiligen Gesichtswinkel des Sinnbildenden deutlich: er sieht das an der Sonne und gerade so. In dieser subjektiven Formung ist die Weite des Erlebens größer geworden, indem nicht nur das Einzelding ins Auge

1. Gamillscheg, Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, Heidelberg 1928.

genommen ist, sondern sein Auftreten in einem besonderen, neu gesehenen Sinnzusammenhang.

Diese Sinnzusammenhänge können sich je nach der Sehweise des schaffenden Subjekts unbegrenzt ändern. Während das nüchterne, abgebrauchte Wort nur im Zusammenhang des Satzes, des Rhythmus sich zur Gestaltung neugeschauter Sachverhalte benutzen läßt, trägt das bildliche Wort, die Metapher, deren Gestaltung schon in sich und macht neue Sinnsachverhalte der Dinge zu unmittelbaren Gefühlsanschauungen, wobei diesmal die Uebertragung nicht vom Ding zum Menschen, sondern vom Ding über das Ding zum Menschen geschieht. Wenn es nun als Wesen aller Kunst gelten muß, die innere Welt des Menschen durch neue Sinnerlebnisse zu bereichern, so vermag eben das die Metapher im Wortkunstwerk kraft ihrer Eigenschaft in einem erhöhten Maße.

Je nachdem nun das bildliche Wort Weltausschnittserlebnisse darstellt oder umfassendere Weltgehalte gestaltet, also einmal periphere, das andere Mal zentrale Erlebnisse ausdrückt, kann man mit Pongs Randmetapher und Vollmetapher unterscheiden. Die Ausdrucksfähigkeit der Metapher hängt ferner vom Stoff ab. Bei dessen personaler Bezogenheit bleibt der Sinngehalt der Metapher durch die Festlegung auf das Individuum begrenzt. Sie ändert sich nur, sofern sie entweder das Du, besonders in der Liebeslyrik, das Ich[2] oder ein Einander betrifft, das von seiner Art aus eine besondere Empfindung für die seelischen Beziehungen fordert. Ist der Stoff die sinnliche Welt, so hat die Metapher weitesten Spielraum zur Gestaltung wie auch in der Welt der Abstraktbegriffe, wo eine Fähigkeit zu rein geistigen Erlebnissen zu ihrer Bildung in Frage kommt.

Nach dem Wesen und der Ausdrucksmöglichkeit der Metapher bleiben die Grundhaltungen, die zu ihrer Gestaltung führen, zu erörtern. Aus der Metapher „Goldhand", dem ursprünglichen Bilde der Sonnenstrahlen, schafft die menschliche Phantasie die Gestalt des Sonnengottes, dann, in epischer Ausweitung, seinen Wagen, seine Pferde, seinen Boten Aurora usw. Aus der einfachen Metapher entsteht eine Vollmetapher von religiös geglaubter Geltung, ein

2. Die inneren Beziehungen zwischen diesen stofflichen Kategorien und der Artung der betreffenden Metaphern sind von Pongs 245 ff. erörtert.

Mythos. Deshalb nennt Pongs die zur Gestalt drängende Metapher die mythische und die Fühlhaltung, der sie entsprungen ist, Beseelung, weil das Subjekt, sich seiner Gestaltungskraft voll bedienend, seine Seele den Dingen gibt. Entsteht die mythische Metapher durch ein größeres Gewicht der Subjektseite innerhalb der für die dichterische Metapher notwendigen Harmonie von Objektseite (= das am Objekt Erlebte) und Subjektseite (= das vom Subjekt Gestaltete), so fällt sie aus dieser Harmonie heraus ins Undichterische bei Nur-Beteiligung des Subjektpols ohne Entsprechung von Erlebtem: es entsteht Vermenschlichung und Allegorie. Dieser mythenbildenden, beseelenden Haltung steht eine gegenüber, bei der das Ich die mannigfaltige Objektwelt in ihrem Sein erfühlend zu erleben strebt, ohne sie in feste Gestalten zu binden: sie kann die magisch-mystische, erfühlende Haltung genannt werden. Ein Entrutschen ins Unkünstlerische geschieht auch bei ihr, falls sich Erleben und Formung nicht entsprechen.

Aus diesen Erörterungen der Metapher sahen wir, daß sie nicht Vergleich und Gleichnis ist, sondern einem lebendigen Gefühl für gleiche Sachverhalte unmittelbar entspringt, wenn auch aus der Gleichnishaltung bei Verdichtung des Gefühls eine echte Metapher entstehen, wie anderseits eine formelle Metapher ein verkürztes Gleichnis sein kann. Es folgt aus den Erörterungen, daß die Entsprechung oder Nichtentsprechung der Sachverhalte des Erlebens und Darstellens, die von Erlebnisweite und -tiefe und stofflicher Gerichtetheit abhängige Ausdrucksfähigkeit der Metapher und ihre Art der Gestaltung Maßstäbe für eine Charakteristik der Metapher ergeben.

Die Metapher überhaupt zeigt, wie aus den Erörterungen folgt, eine Art des Schaffens, der es nicht auf das „Was" ankommt, was für Dinge in der Welt sind und was sie in der Lebenspraxis bedeuten, sondern auf das „Wie" des Erlebens eines Dinges, wie die Dinge im Weltbestande für das Ich da sind. Statt auf den Inhalt fällt die Betonung auf die Form, was ein wesentliches Merkmal des Aesthetisch-Zweckfreien ist.

Die Barockdichtung nun zeichnet sich sowohl durch Abwendung von der moralisch-didaktischen („Was"-) Dichtung des 16. Jahrhunderts aus als auch durch eine Hinwendung zur Metaphorik, die außer in der Art der Barockdichtung in den Poetiken

und Vorreden immer wieder zum Ausdruck kommt. Nach dem Vorhergesagten stellt sich das uns als ein Fortschritt zur ästhetischen Betrachtung dar, mindestens als ein Wollen dazu und damit als Beginn der modernen Kunst überhaupt, die demnach in diesem Jahrhundert ihren Anfang nähme.

In dem Wesen der Metapher liegt es, daß sie bei der Lyrik als der unmittelbarst gefühlsgebundenen Kunst am stärksten hervortritt, nicht im Roman, wo es auf das Abrollen von Geschehen, nicht im Drama, wo es auf Vorführung von Handlungen ankommt. Es soll die Barockmetapher deshalb in diesem Gebiet untersucht werden. Daß in der Untersuchung hauptsächlich die weltliche Lyrik zur Behandlung kommt, hat seinen Grund in der ganz andersartigen Entwicklung der religiösen Lyrik und ihres Metapherkreises, der eine besondere Untersuchung erfordern würde.

Zweiter Abschnitt.

Die wichtigsten theoretischen Auffassungen des deutschen Barock von der Metapher.

Bevor wir das Metaphorische in der barocken Lyrik betrachten, wird uns durch die auffallende Häufigkeit der Poetiken gerade im 17. Jahrhundert nahe gelegt, in ihnen die theoretischen Auffassungen des Metaphorischen zur Gewinnung des geistesgeschichtlichen Hintergrundes für dieses Stilmittel aufzusuchen. Die geschichtliche Grundlage für die Theorie der barocken Metapher deutet der erste deutsche Barockpoetiker Opitz an, bei dem die Metapher, noch unter dem Gesamtbegriff „Tropen", zum ersten Mal eine über bloße Aufzählung hinausgehende, kurze ästhetische Würdigung findet: er nennt als Vorbilder seiner Poetik Aristoteles, Horaz, Vida, Scaliger (Kap. 1) und Ronsard (Kap. 6). Außer ihnen ist der auf Schottel-Harsdörffer wirkende italienische Poetiker Trissino zu beachten.

Aristoteles räumt unter den den gemeinüblichen entgegengestellten ungewöhnlichen Worten der Metapher einen besonderen Platz ein, indem er ein, wenn auch rein logisch-äußerliches Eindringen in ihr Wesen versucht. Metapher sei die Uebertragung eines Wortes von anderer Bedeutung entweder von der Gattung auf die Art: „Da steht mir nun das Schiff", oder von der Art auf die Gattung: „tausend herrliche Taten vollbrachte Odysseus", oder von einer Art auf die andere: „Mit Erz das Leben ihm entschöpfend".[1] Die vierte, wichtigste Uebertragungsform sieht er in der Analogiemetapher, in der sich das zweite Glied einer proportionalen Kette zum ersten verhalte, wie das vierte zum dritten. So stehe etwa die Trinkschale in demselben Verhältnis zu Dionysos wie der Schild zu Ares; so könne man die Trinkschale den Schild des Dionysos und

1. Poet., Kap. 21 (1457 b, 7).

den Schild die Trinkschale des Ares nennen. Rein logisch aus dem Aufstellen einer Proportion erklärt Aristoteles aber auch Metaphern, bei denen dieser intellektuelle Entstehungsgrund nicht mehr genügt und die Proportion nicht mehr stimmt: so, wenn ein Unbekanntes ausgedrückt werden soll „Die Sonne sät den gottgeschaffnen Strahl“[2] oder wenn durch Beseelung „der tückische Steinblock“[3] ein eigenformiges Wesen entsteht. Wenn nun Aristoteles für das Wesen der Metapher, die das wichtigste der ungewöhnlichen, den Adel der poetischen Sprache bewirkenden Worte sei und nicht erlernt werden könne, sondern das Zeichen natürlicher Begabung sei, ansieht: τὸ ὅμοιον θεωρεῖν, so meint er nicht die unmittelbar erlebte Gleichheit von Sachverhalten, sondern die logisch gesehene. Jedenfalls aber erkennt er doch Sachverhalte, also eine Struktur, wenn er auch mit dem dafür gesetzten mathematischen Begriff der Proportion nicht das Dichterische, die erlebte Beziehungsfülle in der Metapher, ausschöpft, und erkennt ihre Gleichsetzung in der Metapher an durch Aufstellung seiner Verhältnisgleichung.[4]

Von den Feinheiten der Aristotelischen Metapherntheorie ist bei den barocken Poetikern und ihren Vorgängern nichts mehr zu spüren. Nur Verzerrungen, Unklarheiten und Uebertreibungen der von ihm entworfenen Grundzüge treten auf: der Parallele zwischen Dichter und Maler, der Nebenordnung von Umschreibung, zusammengesetztem Wort, Beiwort neben die Metapher als Mittel zur Erreichung der Würde im dichterischen Ausdruck,[5] der Anschauung: die Metapher solle schön sein entweder dem Klange oder der Bedeutung nach oder durch den Eindruck, den sie auf das Auge oder einen anderen Sinn mache, und durch die Neuheit und Ungewöhnlichkeit des Ausdrucks.[6] Während Horaz in seiner Poetik (Ep. II, 3) die Metapher überhaupt nicht erwähnt, nimmt der Italiener Vida in seinen 'Libri tres de arte poetica' nur andeutungsweise auf die Not-

2. Poet., Kap. 2.
3. Rhet. III, 11.
4. Aus dieser Gleichung schon folgt, daß ὅμοιον hier „gleich“ und nicht „ähnlich“ bedeutet, wie es bei Pongs S. 4 ausgelegt wird; Arist. Kap. 22 (1459 a 8).
5. Poet. 22.
6. Rhet. III, 2. Die Unbestimmtheit dieser aufgestellten Einzelzüge der Metapher kann offenkundig zu verschiedensten Deutungen führen.

wendigkeit uneigentlichen Wortgebrauchs in der Poesie Bezug: nomine nunquam prodere manifesto conveniet, semper opertis indiciis ... et certis datur omnia cernere signis, betont ihn aber stärker als Aristoteles, wenn er auch vor Schwulst warnt: nil tumidus demulce animos" (S. 192).

Scaliger, der sich der nach Aristoteles eingetretenen, spitzfindigen Sonderung der einen Metapher in mehrere Tropen bedient, gibt nichtsdestoweniger eine sehr spärliche Erklärung für die Metapher mit einer Verwischung der Grenze gegen das Gleichnis.[7]

Eine Steigerung in der Schätzung der Metapher ist bei dem ersten bedeutenden der italienisch schreibenden Renaissancepoetiker, Giangiorgio Trissino, zu bemerken. Zwar sieht er in ihr nur eine der Formen der trasportatione und bestimmt sie ohne Vertiefung in ihr Wesen.[8] Doch muß er sich schon gegen Mißbräuche der Metapher in der Dichtung verwahren, gegen Katachresen wie ljocki de la lingua, und schon hebt er die Wirkung der Metapher als eine besondere hervor.[9]

Außer Erhabenheit und Würde zu bewirken, sollen die übertragenen Worte die Dichtung mit Anmut schmücken.[10] Also nur die äußerliche Wirkung wird an der Metapher gesehen, nicht wie bei Aristoteles die allerdings rein logisch bewertete Vermittlung von Einsichten in Beziehungen. Die Heraushebung des Formalen durch die Betonung der übertragenen Worte geschieht in verstärktem Maße in Ronsards poetischer Theorie.[11] („Elocution n'est autre chose qu'une proprieté et splendeur de paroles bien choisies et ornées de graves et courtes sentences qui font reluyre les vers

7. Est enim Imago posita in Translatione. Hanc Graeci *μεταφοράν*, illam *εἰκόνα* vocant. Est autem Translatio, quoties e re in rem transferimus id quod est, ut „Instar mortis equum" et „unda salutantum"; Imago ..: ut duae res sub una atque aequali intellectione comprehendantur propter assimilationem quae dicitur *ὁμοίωσις* 9. Kap.

8. Sono .. tolte da la loro propria significatione e poste in un altra (S. 4).

9. Il splendore vien dopo questi (le parole trasportate), il quale è una de le cose principali, che faccia la grandeza e dignità del parlare, e è necessaria molto perciò, che la venerazione, l'asperità, e la vehemenzia harebbono troppo de l' austero senza essa (S. 7).

10. Le parole se con diligenzia e giudicio saranno elette, adorneranno i poemi di soave ed incomprensibile vagheza (S. 4).

11. Oeuvres, 7. Bd.; Abbrégé, S. 44 ff. Vorrede, S. 75 ff.

comme les pierres precieuses bien enchassées les doigts de quelque grand Seigneur" [Abbr. S. 51].) Wie die Schmückung der Verse sich vollziehen soll, wird in der Vorrede (S. 76) näher erläutert: .. les ornant et enrichissant de Figures, Schemes, Tropes, Metaphores, Phrases .. et les illustrant de comparaisons bien adaptées, de descriptions florides, c'est à dire enrichies de passements, broderies, tapisseries et entrelassements de fleurs poëtiques tant pour representer la chose que pour l'ornement et splendeur des vers.[12] Nicht mehr wie bei Aristoteles dient die übertragene Ausdrucksweise der Erhabenheit des ganzen Gedichtes, sondern sie soll einzelne Schmuckstücke abgeben, wie die von Aristoteles geforderte Schönheit ebenso äußerlich durch Einfügen von als schön empfundenen Stoffen — mythologischen — erreicht werden soll (Abbr. S. 52). Einer eingehenderen Erörterung würdigt Ronsard unter den Schmuckworten das zusammengesetzte Wort (s. u. S. 16).

Wenn Ronsard nun das Entleihen der Schmuckmittel vom Ausland befürwortet (un pays ne peut iamais estre si parfait en tout qu'il ne puisse encores quelquefois emprunter ie ne sçay quoy de son voisin, S. 49), so zeigt er eine Stellungnahme, die sämtliche deutsche Barockpoetiker einnehmen.

Die übertriebene Hervorhebung der gewählten Worte, also auch der Metaphern, bei Ronsard kennt der erste deutsche Barockpoetiker Opitz noch nicht. Seine summarische Erwähnung im 6. Kapitel zeigt Aehnlichkeit mit Aristoteles' das Ganze ins Auge fassendem Gesichtspunkt, wenn auch auf die seit Erasmus in Mode gekommenen Florilegien hingedeutet wird: „Das ansehen vnd die dignitet der Poetischen rede anlangt, besteht dieselbe in den tropis vnd schematibus, wenn wir nemblich ein wort von seiner eigentlichen bedeutung auff eine andere ziehen. Dieser figuren abtheilung, eigenschafft vnd zuegehör allhier zue beschreiben, achte ich darumb vnvonnöthen, weil wir im deutschen hiervon mehr nicht als war die Lateiner zue mercken haben." Vertrauter als mit den scheinbar noch unbequemen Tropen zeigt sich Opitz mit den alther bekannten und empfohlenen Epitheta: „Newe wörter, welches gemeiniglich epitheta vnd von andern wörtern zuesammen gesetzt sindt, zue erdencken, ist Poeten nicht allein erlaubet, sondern macht auch

12. Aehnlich vor ihm du Bellay, S. 19.

den getichten, wenn es mässig geschiehet, eine sonderliche anmutigkeit.[13] Als wenn ich die nacht oder die Music eine arbeittrösterinn, eine kummerwenderinn, die Bellona mit einem dreyfachen worte kriegs-blut-dürstig, vnd so fortan nenne. Item den Nortwind einen wolckentreiber, einen felssen stürmer vnd meerauffreitzer: wie jhn Ronsardt (denn die Frantzosen nechst den Griechen hierinnen meister sindt) im 202. Sonett seines andern buches der Buhlersachen heisset . .".[14] Wie bei Ronsard wird das Epitheton und zusammengesetzte Wort rein äußerlich als nur besonderer Ausdruck genommen, auf seine zum Teil ins Metaphorische reichende Eigenart aber keine Rücksicht genommen. Man fühlt sich also zum Metaphorischen hingezogen, ohne von ihm einen tieferen Begriff zu haben: künstlerisches (ansehen, dignitet, anmutigkeit) und philologisches Interesse (Worte zusammensetzen) fließt ungesondert ineinander. Bemerkenswert ist die nominale, ja vorwiegend substantivische Beschaffenheit der herangezogenen Beispiele, die einen ihrer Gründe hier deutlich in der Bequemlichkeit der Bildung durch Zusammensetzung hat, wobei eine ursprüngliche dichterische Entstehung der Metapher nicht gefordert wird.

Einige nichts grundsätzlich Neues bringende Erweiterungen der Opitzschen Theorie finden sich bei dem Opitzianer[15] Johann Peter Titz im zweiten seiner „Zwei Bücher . ." (Dantzig 1642). Bei ihm wird zum ersten Mal unter den Tropen und Figuren, die der Sprache des Dichters „Zierlichkeit" verleihen sollen, die Metapher an bevorzugter Stelle namentlich genannt und besonders beachtet (4. Kap.). Außer der Metapher wird der Gebrauch des Epithetons nahegelegt, das die poetische Rede zieren soll wie „ein köstlicher Edelstein-Ring" (vgl. Ronsard) und an welchem man „die guten Poeten wie den Löwen aus den Klauen erkennen" soll. Die dazu beigebrachten Beispiele gleichen strukturell — neben der direkt übernommenen „Kummerwenderin" — den Opitzschen. Diese Quasi Epitheta genannten Bildungen sollen in grammatischer Weise

13. Fast wörtlich wiederholt A. Tscherning, S. 63 f., der Eigenes nicht zu sagen hat.

14. Poeterey, S. 40. Opitz kannte die erste Vorrede zur Franciade mit dem Zitat und der Erörterung von Ronsard nicht.

15. Vgl. Borinski, S. 282.

durch „Fragen nach den Umständen“ gewonnen werden (so bei Poetikern wie A. C. Roth und Omeis [S. 133]).

Dem philologischen Gebrauch der Metapher wird Vorschub geleistet durch die nur das Aeußerlichste der Metapher ergreifende Definition: „ein Wort von seiner eigentlichen Bedeutung auf eine andere ziehen“ bei Opitz, des Aristoteles *ὀνόματος ἐπιφορά* ohne dessen tiefere Begründung. Sie wird in nicht wesentlicher Veränderung von Joh. Matth. Meyfarth (S. 69) aufgenommen, der als Begründung nur ein unklares „wegen der Gleichnuss“ zufügt. Meyfarth erweist sich auch insofern als Nachfolger Opitz', als er als Absicht und Wirkung der Metapher „dapferkeit“ (entsprechend Aristoteles' Würde, Trissinos dignità, Opitz' ansehen und dignitet) und „zierlichkeit“ (Trissinos vagheza, Ronsards ornement, Opitz' anmutigkeit) angibt, außerdem allerdings die „Notdürfftigkeit, weil sonsten kein füglichers (ergänze: Wort) vorhanden: Daher sagen auch die Ackerleute, der Weinstock habe Augen gewonnen . .: gebüret unter dessen das Auge . . eigentlich nur von den Tieren zugebrauchen . .“. Er zeigt also Verständnis für die von Aristoteles schon hervorgehobene Fähigkeit, Unbekanntes auszudrücken, auf der die Sprachentwicklung zum Teil beruht; indem er sie aber der „dapferkeit“ und „zierlichkeit“ nebenordnet, ohne Begriffsklärung zu versuchen, kommt auch er zu keinen fruchtbareren Ergebnissen.

Ihre eigentliche Ausprägung bekommt die Theorie der Metapher erst in Harsdörffers Poetik. Die Erweiterung der üblichen Definition bei ihm zeigt eine vertiefte Erfassung ihres Wesens: „hangen etliche Sachen durch ein Gleichniss aneinander, dass man eines an Statt dess anderen setzen kan und entstehet also die Umsetzung (Metaphora). Unter besagten Figuren ist gleichsam die Königin die Gleichniss.“ (3. T. 6. Kap. 52). Nicht nur als Uebertragung von Worten faßt also Harsdörffer die Metapher, sondern als Einsetzen gleicher Sachen für einander (wie auch aus 10. Std. 10 hervorgeht). In diesem Sinn nennt er die Metapher „Gleichnis“,[16] wobei er auf eine Unterscheidung zu Gleichnis im heutigen Sinn verzichtet.

16. Ihren Anlaß hat diese Theorie wohl in einer Aeußerung des Aristoteles, dessen Poetik und Rhetorik Harsdörffer zitiert und dessen Lehren in verschiedenster Ausdeutung überhaupt der deutliche Grund für die Barockpoetik sind, vgl. Rhet. III 4, wo das Gleichnis als metaphorische Ausdrucksweise erklärt wird; vgl. auch Scaligers Definition.

Die Gleichnis hat nun mannigfache Aufgaben in der Dichtkunst. Zunächst gedenkt Harsdörffer der so gesehenen Metapher eine ganz innerliche Funktion zu: „also soll auch der Poet mit fast natürlichen Farben seine Kunstgedanken ausbilden, und muss so wol eine schwartze Kohlen aus der Höllen gleichsam zu entlehnen wissen, die abscheulichen Mordgreul eines bejammerten Zustands aufzureissen, als eine Feder aus der Liebe Flügel borgen, die herzbeherrschende Süssigkeit einer anmutigen Entzückung zu entwerffen". Empfindung also soll die Metapher darstellen helfen, — das ist vollkommen neu in der Theorie der Metapher — und zwar ist sie ausersehen, in höchste Höhen und tiefste Tiefen steigende Empfindungen auszudrücken, „das Schöne schöner, das Abscheuliche abscheulicher zu machen" (I 1. Std. 8[17]).

Bezeichnenderweise — die Betrachtung der Lyrik wird Entsprechendes zeigen — ist Harsdörffer mit dieser ästhetischen Funktion der Metapher nicht zufrieden. Wenn er in der Metapher weiterhin ein Mittel der Erkenntnis sieht, so versteht er darunter nicht die erlebte, sondern vom Verstand aufgenommene: „Der Lehrbegierige Verstand hat zwey Mittel sich zu vergnügen, 1. in Erkantniss der Sachen selbsten, ohne Betrachtung was derselben Eigenschaft und Beschaffenheit seye, 2. durch die Gegenhaltung gleichständiger Sachen, wann man viel auf einmahl anschauet und solche gegeneinander hält, ihre Gleichheit und Ungleichheit betrachtet, und diese Erkantniss vergnüget den Verstand so vielmehr, so viel weiter sie sich erstrecket, usw." (3. T. 6. Kap. 53).[18]

Ebenso weist 10. Stunde, 1: „Die vierte Quelle der Erfindung (neben Zeit, Ort, Person) ist die Gleichniss, aus welcher viel hellscheinende Gedanken herfliessen" auf eine rationale, ja aus grammatischer Kategorie hergeleitete Aufgabe der Metapher.[19]

---

17. Abgeschrieben von G. W. Sacer, Nützliche Erinnerungen . ., Stettin 1661, S. 58, der nur andere ausschreibt (S. 46, 49, 50, 59).

18. Vgl. Aristoteles Rhet. 10 (1410 b, 10).

19. Wenn Harsdörffer wie die übrigen Poetiker eine Bereicherung der Dichtungssprache durch Uebersetzen ausländischer Metaphern befürwortet, so nimmt er einen rein philologischen Standpunkt ein (I 10. Std. 10). Typischerweise wird selbst von da aus die Verbindung zur Dichtung gesucht: für die „Andachtsgemälde" bringt Harsdörffer selbst die Nachweise der übersetzten Bilder.

Zum Bild dieser nicht zueinander Passendes verquickenden, das ästhetische Eindruck-Ausdruckgesetz grundsätzlich verletzenden Theorie fügt sich die dritte Anwendung der Metapher: „Ich glaube, dass die Bewegung unsers Gemüts, so lang sie in das Irdische verwickelt ist, sich träg und faul zur Erden neiget, bis es durch die Betrachtung dess Himmlischen und Vergleichung dess Zeitlichen und Ewigen aufgemundert und angefrischet wird". Religiöse Bewegung des Gemütes soll hier also und zwar durch rein gedankliches Vergleichen erreicht werden, — eine Theorie, zu der Harsdörffers „Andachtsgemälde" die Anwendung zeigen. Durch allegorische Ausdeutung soll die zwischen künstlerischer und religiöser Anschauung bestehende Kluft überbrückt werden.

Viertens wird die Metapher in Anlehnung an das ut pictura poesis (Horaz, Ep. II 3, 361) den Farben des Malers gleichgesetzt, wodurch eine der — besonders seit Mitte des 17. Jahrh.'s in der deutschen Lyrik auftretenden — malerischen Metapher entsprechende Theorie geschaffen wird.[20]

Da nun Harsdörffers „Gleichnis" diesen mannigfaltigen Bedürfnissen: der Darstellung von Gefühlserlebnissen, der Bereicherung des Wissens, religiöser Betrachtung wie der Freude am Malerischen und am Prunk Ausdruck verschafft, ist sie für ihn: „Die allertiefste Quelle etwas schönes, und zur Sache dienliches zu erfinden" (I 1. Std. 18).

Gegenüber dem Lob der Gleichnis tritt das Epitheton, das mit und nach Opitz-Titzschen Beispielen belegt wird, zurück.

Im ganzen ist Harsdörffers Theorie der Metapher die beste Aeußerung vollbarocken Geistes auf diesem Gebiet in seinem allseitigen Ausdehnungsdrang und seinem fortwährenden Vereinigen von Unvereinbarem.

Zu den Nachtretern Harsdörffers in der Poetik, die sehr wenig Eigenes über die Metapher zu sagen haben, gehören vor allem Bergmann,[21] Buchner,[22] Grüwel.[23]

---

20. Die Gleichnis „sind gleichsam angenehme Bildnissen, und die lieblichsten Farben, so das Aug unsres Verständniss erfreulichst belustigen. Ja sie sind das Gebrem und die Bortirung einer erbaren Kleidung, welche auch wol von Gold und silber gläntzen kan" (zit. Ronsard); nur solle man nicht überhäufen „dass man das Gewand wol sehen könne" (3. T. 7. Kap. 64).

21. S. 49, 50, 58.

Etwas selbständiger gegenüber Harsdörffer ist die Metaphorntheorie S. von Birkens (7. Kap.). Auch sie zeigt die in jener Zeit herrschende Unklarheit der Begriffe: „Gleichnisreden" und „Metaphorae", „das Gold der Zeit, die Zeit wie Gold", sind gleichartig (68). „Die Wiesen lachen, die Wiesen das Pflaster von Smaragd, die Blumen die Erdgestirne und Feld-Edelsteine . ." (69) werden als Metaphern „Umschreibungen" wie „Schleudersieger" für David (64) entgegengestellt. Der Grund für die Vermengung liegt darin, daß man zwischen Erlebtem und Gedachtem, künstlerischem und wissenschaftlichem Prinzip, eine Grenze nicht zieht: jede Metapher kann ja in prosaischem Sinn auftreten und damit zur Umschreibung werden. Diese mangelnde Sonderung der Gebiete, die wie in der Theorie in der Praxis der Dichtung zu beobachten sein wird, ist historisch (man kann noch nicht) und psychologisch (man will gar nicht) bedingt und gehört zu den Hauptkennzeichen des Geistes jener Epoche.

Von der „Gleichnis Rede" her erklärt Birken die Formen der „Vervielfältigung einer Gleichnis Rede" (70) und des „Ikons": „wann viel gleiche Dinge angeführet werden und endlich auf das Verglichene hinaus lauffend im lezten Vers alle wieder benennt werden" (71). Diese wie die mit immer zunehmender Spitzfindigkeit in der Theorie empfohlenen antithetischen Metaphern: das Eisen-weiche Herz u. a. (93)[24] bezeugen ein zueinanderordnen Wollen von auseinander Stehendem, das, wie die Lyrik zeigen wird, innere Gründe hat.

Neben die richtunggebenden Poetiker, Opitz als Theoretiker der beginnenden Stilepoche, Harsdörffer als Theoretiker der aufgeblühten, stellt sich Christian Weise, dessen Theorie für die abklingende charakteristisch ist. Indem er gegen die Aerarien[25] und

---

22. S. 49, 67; 2. Kap. S. 16.
23. S. 209, 224 f., 229.
24. Vgl. Arist. Rhet. III, 10.
25. Vor allem: der dritte Teil von Harsdörffers Trichter, M. Gotth. Treuer, Deutscher Dädalus (1660): Poetisches Lexicon u. Wörterbuch, darinnen wol ausgesonnene Epitheta u. anmutige umschreibungen auss den griechischen .. lat. Autoren anzutreffen, M. Bergmann, Aerarium Poeticum (1662): „theils aus Hn. Martin Opitzens, Paul Fleminges u. unterschiedlicher deroselben Nachfolger,nütz- und lieblichen Schrifften ordentlich zusammen-

die Behandlung der Dichtung als Beschäftigung für Nebenstunden zu Felde zieht, tritt er gegen die Ueberbetonung des nur Formalen und Spielerischen auf, das nur aus Fiktionen Gebildete (Harsdörffer: „aus etwas nichts bildet" der Poet, I 6. Std. 1). Er fordert mehr materia als forma, sogar pondus und will seine „Simplizität" im Reden behalten. Mit der Rückschraubung des Formalen vollzieht er eine Wendung zum Realismus.[26] Er weist auf die Notwendigkeit der realia zur Gewinnung der materia hin, die nach seiner Devise „experientia und doctrina" nicht nur wie bisher durch studia erworben sein sollen, sondern auch erfahren. Wie Harsdörffer verlangt Weise Empfindung für die Dichtung. Aber bei ihm ist nicht wie bei jenem die leichte Hingabe an den Gefühlsfluß gemeint, sondern das den Dichter wirklich ergreifende Gefühl: „Ich gedencke an die Affecten, denn wo der gantze Mensch und ein rechter Ernst nicht darbey ist, da wird dasWerck allemahl unkräfftig seyn und was nicht von Hertzen kömmt, das geht auch nicht wieder zu Hertzen."

Die Befürwortung des Was der Dichtung, des Objektivischen, bedeutet einen Rückgang des Metaphorischen. — Doch ist Weise noch zu sehr Mensch seines Zeitalters, um auf die dictio sententiosa zu verzichten: den meisten Schmuck und Lieblichkeit sieht Weise in dem usus panegyricus; aber dieser selbst „müßte sich etwas nach dem usu familiari richten, denn wenn ich sage: Die Gräber gehn zu Grabe, die Wiese lacht mich an, die Morgenröthe kam die Berge zu vergülden .. so werden die Formuln bey eben dieser Gelegenheit wol nicht gebraucht; doch es ist sonst nicht ungewöhnlich, daß man sagt: Etwas geht zu Grabe, Etwas lacht mich an, Etwas wird vergüldet." In diesem stylo alto werden nur epitheta, Phrasen und Gleichnisse, die zu dem Thema zur Vervollständigung der Erfindung

---

getragen, theils aus dem Lateinischen der Jugend bekannten Werke Herr Melchior Weinrichs .. ausgefertiget."

26. Wenn auch Weise nicht selbst die Quelle seiner neuen Metaphorentheorie angibt, so ist doch eine Kenntnis der „Art poétique" des Boileau (1674) anzunehmen. Diese gegen das französische Barockwesen energisch und erfolgreich vorgehende Poetik Boileaus zeigt starke Aehnlichkeit mit Weises. Er fordert Vernünftigkeit (Aimez donc la raison ....). Deren Gegenstand ist die Entdeckung des Wahren, das das Schöne bedeutet, (Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable). Das Wahre soll von der Beobachtung, der Natur aus, gefunden werden (Que la nature donc soit votre étude unique).

hinzukommen sollen, einzeln genannt, nicht aber die Metapher, obwohl die angeführten Beispiele zum Teil metaphorisch sind.

Wenn auch Weises Betonung der Empfindungstiefe und des Objektivischen gegenüber dem spielerischen und übertriebenen Formalismus der Vorgänger und als Kritik an der entsprechenden Dichtung einen frischen Impuls bedeutete, so entging Weise andrerseits nicht plattem Rationalismus: Das Gleichnis wird als grammatischer locus für die Ausarbeitung des Gedichtes behandelt, und „wer zu viele neue (Worte) brauchte, redet gegen die Gewohnheit" und wird deshalb gerügt. Die Weisesche Theorie hat, wie wir sehen werden, ihr praktisches Gegenstück ohne den Rationalismus in Günthers Lyrik.

Von den auf Weise folgenden Poetikern hebt Omeis wie er die Notwendigkeit des Affektes hervor (S. 145). Ein anderer, J. F. Rothmann,[27] singt noch einmal das Lob der Metapher, doch wenn er auch behauptet, er wolle durch Lächerlichkeit mehr Aufmerksamkeit auf die Materie richten, so zeigen doch seine Beispiele Metaphernkarikaturen, die, wenn sie nicht Spott über die übertriebene Metaphorik ausdrücken, mindestens keine Ehrfurcht mehr vor der Metapher zeigen. Man muß dabei in Betracht ziehen, daß etwa ein Jahrzehnt früher schon Wernicke gegen die übertriebene Metaphorik eiferte und deswegen einen Streit gegen den widersprechenden Lohensteinianer Postel durchfocht. Doch noch die „Teutschübende Gesellschaft" (1715—17) muß die Abkehr von zu vielem Schmuck ausdrücklich bekunden.[28]

Im ganzen bekundet die deutsche Barockpoetik das bewußte Interesse an dem die Dichtung beherrschenden Stilmittel der Metapher: sie wird durchgehends als eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste bezeichnet. Nur im Beginn der Stilperiode, bei Opitz, wird sie bei der Hervorhebung der Tropen nicht besonders genannt, wie sie am Schluß, bei Weise, allgemein in den stylus altus eingeschlossen ist. So ist überhaupt eine Abstufung ihrer Bewertung zu verzeichnen. Werden bei Opitz die Tropen mit einer äußerlichen Definition kurz abgetan und als ihr Zweck kühl „Ansehen und Dignität" angegeben, so gewinnt die Metapher bei seinen Gefolgsleuten Titz und Meyfarth eine stärkere Beachtung bei im

27. S. 21, 22.
28. Brandl, S. 33.

Grunde unveränderter Betrachtungsweise. Harsdörffer, auf der Höhe der Stilperiode, macht aus der Metapher ein Instrument, das mannigfache, der Metapher zugehörige und nicht zugehörige Sinngehalte ausdrücken und verknüpfen soll. Die unter den Nachfolgern weiter wachsende Schätzung des Formalen der Metapher ruft dann bei Weise den Widerspruch hervor mit der Forderung der Ernsthaftigkeit des Affekts und dem Reden nach der Gewohnheit.

In der gesamten deutschen Barocktheorie findet sich keine rein ästhetische Betrachtung der Metapher. Ihre Begriffsbegrenzung ist stets so unklar, daß sich Vermengungen mit Epitheton ornans, Umschreibung, Gleichnis ergeben, die ihrerseits auch nicht eigentlich definiert werden. Auch wo die Metapher allein als Ausdrucksmittel der Dichtung behandelt wird, soll sie zugleich theoretischen Zwecken (Wissen vermitteln, Sprache bereichern)[29] oder religiöser Erbauung (Harsdörffers Andachtsgemälde) dienen. Innerhalb des ästhetischen Gebietes soll sie die Aufgabe der Malerei mit übernehmen. Wo sie innerhalb ihrer eigentlichen Aufgabe Gefühlserlebnisse vermitteln soll, überwiegt der Anteil der Subjektseite so sehr, daß mit der Harmonie der ästhetische Charakter getrübt und über die psychophysischen Aufnahmebedingungen hinausgegangen wird.

Dieses Vereinigen von Unvereinbarem, das auszudrücken die bewegliche Metapher das gegebene Stilmittel ist, ist, historisch betrachtet, durch die Artung der Vorbilder wie durch die Undifferenziertheit des Geistes jener Zeit bedingt. Psychologisch betrachtet, spiegelt es in dem allseitigen Ausdehnungsdrang ein Totalgefühl, das nicht bei einem Gesichtspunkt stehen bleibt, sondern kaum bei ihm angelangt, schon die anderen einbeziehen will und deshalb zu seiner Aeußerung über das eigentlich zugehörige Sinngebiet hinausgreift: außer dem ästhetischen wird das theoretische

29. Für die oben erwähnte philologische Arbeit an der Sprache, die zu dieser Zeit für Darstellung feinerer Sinngehalte erst gefügig gemacht werden muß, bietet die für die Sprachentwicklung so wichtige Metapher eine besonders gute Hilfe. Aus der Verquickung von philologischem mit dichterischem Interesse leiten sich die Aerarien her, Sammlungen von durch Uebersetzung, eigne Bildung und aus Exzerpten einheimischer Dichter gewonnenen, neuen Wort- und Satzfügungen, die seit Erasmus bestehen und den Dichtern empfohlen werden. Sie sind lediglich von Interesse für die Sprachentwicklung im 17. Jahrhundert, haben aber für das Dichterische in der Dichtung nicht unmittelbaren Wert.

und das religiöse herangezogen. Da das Zusammen dieser Gebiete als Totalbezogenheit = Religion bezeichnet werden kann, hätten wir (wie in der Romantik) eine ästhetisch-religiöse Motivation vor uns.[30] In dieser Verflochtenheit besteht die besondere Schwierigkeit für das Verständnis der ästhetischen Theorie wie Praxis jener Zeit.[31] Es bleibt die Frage, wie sich diese chaotische Metapherntheorie zur Dichtung verhält. Da Opitz die Tropen betont, nachdem sie längst ihren Eingang in die Dichtung gefunden haben, Harsdörffer und seine Schule Formen hervorheben, die schon in der Praxis gehandhabt wurden, und schließlich Weise mit seinem Eintreten für die schlichte Rede in den Leipziger Liederdichtern Vorläufer hat, — um spätere Ergebnisse hier vorauszunehmen — ist eine Abhängigkeit der Theorie von der Praxis festzustellen, und das um so mehr, als die Poetiker ihre Beispiele häufig der Dichtung entnehmen und Dichter zitieren, während die Dichter als ihre Vorbilder stets Dichter brauchen und die Poetiker an andere Poetiker anknüpfen, anfangs ausländische, später mehr und mehr deutsche Vorgänger.

Andrerseits ist den Poetikern eine Wirkung auf die Anschauungen und den Geschmack der Zeit zuzuschreiben, — die allerdings nicht greifbar ist — spielt doch die Poetik eine bedeutende Rolle in der Literatur der Barockzeit. Da die Poetiker meist ihre Meinungen auch in Dichtungen propagierten, kann jeweils auch durch diese ein Impuls in einer Literaturrichtung, die ja wie jede geistige Bewegung einer zum Teil zwangsläufigen Entwicklung unterliegt, erfolgt sein. Jedenfalls folgt, wie wir sehen werden, noch nach Opitz' Poetik Entfaltung geistig bestimmter, nach Harsdörffers Trichter sinnlich bestimmter Metaphorik, nach Weises Theorie erst eigentlich das Aufkommen einfacherer, im Affekt echter Rede.

---

30. Vgl. Spranger, Lbsf. S. 186. — Von dieser Sicht aus gewinnt auch die vom Stil aus festzustellende Verwandtschaft mit der Romantik an Deutlichkeit, vgl. Schlegels „progressive Universalpoesie", die mystische Strömung in Barock wie Romantik.

31. Spranger, Lbsf. S. 420: „Wir dürfen vielleicht sagen: Je reiner menschlich der Geist war, der eine objektive Schöpfung aus sich herausstellte, je fester und klarer die Linien, die ihn mit den objektiven Werten verbanden, um so leichter verstehen wir ihn ohne Eindringen in die subjektive Glut des Erzeugers. Je mehr Subjektivität und historische Sonderart in das Werk eingegangen ist, um so notwendiger ist es, den Geist des Erzeugers, der erzeugenden Epoche hinzuzufinden oder mindestens hinzuzukonstruieren."

Dritter Abschnitt.

Die Metapher bei den Vorbildern des deutschen Barock.

Wir schreiten nun zur Betrachtung der Metapher bei den Lyrikern des 17. Jahrhunderts, um mit Hilfe der aufgestellten Prinzipien ihr Wesen und ihre Entwicklung zu prüfen. Ueber das Verhältnis einzelner deutscher Lyriker zu den ausländischen liegt eine Reihe von Untersuchungen vor, in denen aber außer den Metapherneaufzählungen bei Nick und den Ausführungen Ettlingers über die marinistische Metapher die Frage der Metaphern kaum berührt wird. Da das Verhältnis der deutschen zur ausländischen Metapher zur Beleuchtung der Eigenart der deutschen festgestellt werden muß, ergibt sich als Weg, auf den geleisteten Arbeiten und ihren Hinweisen weiterzubauen, vor allem in möglichst ausgedehnter Kenntnisnahme der ausländischen Metaphern. Das Ergebnis ist ganz allgemein die Feststellung 1. häufiger direkter Metapherneentlehnungen, woraus nichts als die geschichtliche Tatsache einer Uebernahme erwiesen werden kann, 2. von Umformungen ausländischer Bildmotive durch die deutschen Dichter und 3. von äußerlich angeregten oder selbständigen Neubildungen, die die Eigenart der deutschen Barockmetapher aufzuzeigen geeignet sind.

Aus diesem Ergebnis folgt 1. die Notwendigkeit der Beachtung der direkten Entlehnung, um die deutsche Barockmetaphorik in ihren historischen Zusammenhang zu stellen, 2. die Aufgabe der Erforschung des Wesens der deutschen Barockmetapher soweit als möglich aus ihrem Verhältnis zu entsprechenden ausländischen Bildmotiven, 3. für den Fall des Vorhandenseins nicht entsprechender Bildmotive die Aufgabe einer Darstellung der ausländischen Barockmetaphorik in Wesenskontrastierung zur deutschen. Dazu kommt die Notwendigkeit einer Betrachtung des geschichtlichen

Werdens der für die Epoche des Barock kennzeichnenden Motive, um die Tendenzen, die zur barocken Ausprägung führen, zu erkennen. Welche ausländischen Dichter für diese zuerst zu unternehmende Untersuchung in Betracht kommen, lehren großenteils die eigenen Angaben der in der Entwicklungsreihe an letzter Stelle stehenden deutschen Barocklyriker über ihre Vorbilder. Diese können für unseren Zweck nur in ihren Hauptrepräsentanten untersucht werden, die für die Lateiner Horaz, Ovid, Catull, Tibull, Virgil, für die Italiener Petrarca und Marino, für die Franzosen Ronsard, für die Holländer Heinsius sind, der indes meist auf und durch Opitz wirkte und deshalb mit diesem zusammen behandelt wird. Auch die deutschen neulateinischen Dichter sind, wie wir sehen werden, im eingeschränkten Sinn Vorstufe der deutschen als barock zu bezeichnenden Dichtung. Die griechische, spanische und englische Literatur kommt für Metapherentlehnungen kaum in Betracht. Um im Gang der Untersuchung die geistesgeschichtliche Entwicklungslinie der Barockmetapher klar zu ziehen und deren Gebundenheit an die Dichterindividualitäten[1] aufzuzeigen, werden im folgenden die ausländischen wie deutschen Dichter in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Folge, die fast mit der chronologischen zusammenfällt, erörtert werden. Um bei der Betrachtung der Metaphorik jedes Dichters von der weniger zur mehr umfassenden Metaphernform aufzusteigen und um eine leichte Vergleichsmöglichkeit zwischen der verschiedenen Fassung der Motive, deren Kreis sich als ein begrenzbarer herausstellt, zu schaffen, wird die Metaphorik jedes Dichters nach stofflichen Gesichtspunkten geordnet und nach der personalen die nicht personale behandelt.

Die Lateiner, die Väter der Barocklyrik, sind durch die Klarheit ihres Stiles besonders zur Aufdeckung von Grundformen und -strukturen von Metaphernmotiven geeignet.

Die einfachste Form der Metaphorisierung liegt im personalen Gebiet des Du und zwar in der Beziehung auf eine Eigenschaft: „Serva Briseis niveo colore“ (Horaz c. II 4, 3). Die aufgefallene Eigenschaft ist dem Dichter zu einem so starken Erlebnis geworden, daß er zum gemäßen Ausdruck dieses Sachverhalts einen bildlichen setzt, in dem sein Erleben: die Weiße der Haut in der erhöhten

1. J. Petersen, Romantik, S. 182 f.

Weiße des Schnees, enthalten ist. So kennt Horaz noch niveum latus (c. III 27, 25), Ovid eburnea bracchia (Amor. III 7), purpurea labella (III 14), marmorei pedes (III 14). Schon in der antiken Literatur tritt neben der adjektivischen Du-Metapher, die nur eine Eigenschaft in bildlicher Form zeigt, die substantivische auf, die die Summe der Eigenschaften der aufgefallenen Einzelheit umfaßt: capitis nives (Hor. IV 13), wobei im Genitiv das „Eigentliche" gegeben wird, das in Wirklichkeit auf die Metapher gerückt ist.

War die Du-Metapher mit ihrem natürlichen Bezug auf das Seiende in ihrer einfachsten Form nominal, so findet das Ichgefühl seinen entsprechenden Ausdruck natürlicherweise in der verbalen Metapher. Innerhalb dieser ist das Urbild der erhöhten Ichbewegung, sei sie auf die Person als Liebe, auf die Sache als Eifer gerichtet, das des Brennens. Daneben tritt in der antiken Lyrik das Bild des Dörrens, Magerwerdens vor Liebe, des Fesselns auf, verbale Metaphern überhaupt für beinahe alle Gebiete des körperlich-geistigen Tuns als besondere Charakteristika der einem plastischen Sehen entsprungenen antiken Metaphorik.[2] Ein vescitur aura aetheria (Aen. I 546) lehnen die deutschen Poetiker als für die deutsche Sprache unmögliches Bild ab, aber auch die übrigen verbalen Metaphern, an denen Vergil besonders reich ist, finden kaum Eingang in die deutsche Barockliteratur.

Wird die Ichbewegung als eine selbständige Kraft empfunden und nicht mehr als Teilangelegenheit des Ich, so tritt für die verbale Metapher die substantivische ein: lentis penitus macerer ignibus (Hor. c. I 13, 8), tuis .. ignibus uri (c. III 7, 10 f.), tenet grata compede vinctum (c. IV 11, 23 f.).

Der antike Dichter hat allerdings die stark subjektive, substantivische Metapher erst selten. Er geht an starke Bildlichkeiten meist nur in Vergleichsform heran: radiant ut sidus ocelli (Ovid Amor, III 36), illi venit purpureus in ora pudor, quale rosae fulgent inter sua lilia mixta (Amor. II 5, vgl. Amor. 6, 21). Auch wo das ganze weibliche Du im Bild erfaßt werden soll, bringt der antike Dichter durch folgerichtige Durchführung der Pflanzenbildlichkeit

2. Subrepens imos ut torpor in artus expulit ex omni pectore laetitias! (Cat. c. 76, 21). Traxit per ossa furorem (Verg. Aen. IV 101), solvite corde metum, .. secludite curas (I 562) usw.

die gedankliche Vergleichshaltung: Laeta quod pubes hedera virenti gaudeat . ., aridas frondes dedicet . . Euro (Hor. c. I 25, 17 ff.).[3]

Er macht sich von den gedanklichen Schranken frei, wo ihm mythologische Vorstellungen bei der Bildgestaltung zu Hilfe kommen. In diesem Fall erhebt er die Gestalt der Geliebten zu einer Göttlichkeit, die er mit mindestens potentieller Macht begabt darstellt: tu potes tigres et comitesque silvas ducere et rivos celeres morari, cessit . . tibi blandienti . . Cerberus (Hor. III 11, 12 ff.).

Wenig sinnlich gebunden ist naturgemäß die Metapher für das männliche Du. Zwar spricht Catull einen Jüngling als 'mellite' an, aber das typische ist das abstrakte, geistige Eigenschaften hervorhebende Bild wie: O et praesidium et dulce decus meum, das des Horaz' Lieder an Mäcenas und Augustus durchzieht.[4] Wenn der Dichter hierbei eine Vergöttlichung der Gestalt vornimmt, geschieht es nicht vom sinnlichen Erlebnis her, sondern entspringt höfischer Schmeichelei: sive mutata iuvenem figura ales in terris imitaris, almae filius Maiai, patieris vocari Caesaris ultor.' Bei diesem gewollten Bild bedient sich der Dichter einer zum Bildungsstoff gesunkenen Mythologie.

Neben der auf Einzelheiten des Ich bezogenen Metapher hat die Antike, mindestens Horaz, das die Ichgestalt umfassende Bild, das bei ihm in all seinen Formen seine Unsterblichkeit als Dichter zum Sinn hat und ein „Götterselbstgefühl" ausdrückt, das nach ihm den Dichtern der Renaissance und des Barock eigen ist. Von größtem Einfluß auf diese wird c. I 1, 35 f.: Quodsi me lyricis vatibus inseris, sublimi feriam sidera vertice, das an die mythologische Vorstellung der Sternwerdung berühmter Menschen anknüpft, weniger die Gestalt des Werkes (c. III 10, 1—8): Exegi monumentum und in ganz verändertem Sinn nur die Schwanenverwandlung c. II, 20.

Wie bei der personal gebundenen Metapher der lateinischen Dichter können wir bei ihrer nicht personal bezogenen die adjektivische Form, die verbale und die zur Gestalt strebende verfolgen und zwar in mannigfaltigerer und stärkerer Ausdrucksfähigkeit. Von diesen Formen ist die erste für die antike Bildfassung der zu-

3. Vgl. Hor. c. II 5, 9 ff.; für das Motiv der Häßlichkeit c. IV 13, 9 ff.
4. Vgl. c. I 1, 2; II 17, 4; IV 14, 43 f.

nächst zu betrachtenden sinnlichen Welt die eigentlich charakteristische. Metaphern von der Struktur wie iracunda fulmina, lascivae hederae, durae fores sind äußerst zahlreich. Ihre Struktur beruht auf natürlicher Offenheit für die Dinge in ihrem „Wie"-Sein, das als ein beseeltes erlebt und harmonisch gestaltet wird. Die dem Mythos zustrebende Art dieser Einzelbilder wird deutlicher in der verbalen Form, die die Belebtheit nicht nur als Sein, sondern als Handlung zeigt: ventos aequore deproeliantes, Hor. c. I 9, 10 f., geluque flumina constiterint acuto (ebd. 2 ff.). Mythologie ist im Hintergrund bei Natur erfassenden Bildgestalten wie: Auster dux inquieti turbidus Hadriae III 3, 4 f., vgl. c. I 31, 7 f., so daß der Dichter eines selbständigen Erlebens und Gestaltens dieser Naturkräfte enthoben ist. Indessen schafft der antike Dichter neue Gestalten von der durch die Mythologie angeregten beseelenden, mythenbildenden Phantasie aus: Sol ubi montium mutaret umbras et iuga demeret bobus fatigatis (III 6, 41 ff.), Nox operit terras quotiens astra ignea surgent (Virg. Aen. IV 352) sind Beispiele für diese in den großen Welträumen sich bewegende Bildphantasie, ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet .. et amicus Aulon fertili Baccho nimium Falernis invidet uva (c. II 6, 13 ff.) stehen für Landschaftsbeseelung, macies per medias ire satellites et perumpere amat saxa portentius ictu fulmineo c. III 16 sind Vollmetaphern, die konkrete Weltkräfte als machtvoll wirkende Gestalten bilden. Aber auch das einfache Ding oder Tun wird metaphorisch zur eigenlebendigen Erscheinung: te rursus in bellum resorbens unda fretis tulit aestuosis c. II 7, 15 f., ensemque cruore spumantem und ensem fulmineum (Verg. Aen. IV 664 f.).

Die diesen Metaphern eigene echt dichterische Entsprechung von Erlebtem und Dargestelltem ist innerhalb der Horazischen Oden nicht vorhanden im Fall politischer Rücksichtnahme (c. II 9, 21 f.). Nach des Dichters Willen muß der Fluß der besiegten Landschaft durch sanfteres Fließen Unterwerfung bezeugen: eine erdachte Allegorie, keine erlebte Metapher.

Der antike Dichter kennt keine andere Haltung bei der Bildgestaltung der sinnlichen Welt als die beseelende, mythengestaltende, da er das Herantreten der Dinge an ihn naiv als Lebendigsein fühlt, das er mit Hilfe der eigenen Lebendigkeit deutet. Wenn er ein Gesamtnaturbild gibt, das der moderne Dichter meist, von sich

absehend, in seiner Eigenart zu erfühlen sucht, dessen Gesamtstimmung er beachtet, auch wo er wie Hölderlin neue Mythen schafft, so läßt er die einzelnen Dinge beseelt und in plastischer Gestalt erscheinen: concidunt venti, fugiuntque nubes, et minax, quod sic voluere, ponto unda recumbit, Hor. c. I 12.

Die gleiche mythenbildende Haltung charakterisiert den antiken Dichter, wo er die Begriffswelt metaphorisch erfaßt. Auch hier geht er von adjektivischen Teilgestaltungen wie dura pauperies, maestus timor, mordaces curae zu großen Gestaltungen von zum Teil mythologischen Ansprüchen. Berühmt sind die Gestalten der Fama (Verg. Aen. IV 173), der Fortuna (Hor. c. III 29, II 3, IV 14), und der Notwendigkeit (c. III 1). Tod und Zeit sind zu festen Bildern geprägt worden: Mors cita indomita, atra oder pallida, der aequo pulsat pede pauperum tabernas, regumque turres, Aetas dura, invida, fugaces labuntur anni, volucris dies. Alle diese Begriffsgestalten werden nur in ihren großen Umrissen gebildet, so daß ihre übermenschliche Machtfülle erscheint und gewahrt bleibt. Zu welcher Körperlichkeit und Dämonie erwächst dem antiken Dichter die Sorge: Scandit aeratas vitiosa naves Cura nec turmas equitum relinquit ocior cervis et agente nimbos ocior Euro.[5] In all diesen mythischen Gestaltungen von Begriffen zeigen die antiken Dichter ein in prägnanter Bildlichkeit sich entfaltendes Gefühl für Sachverhalte der geistigen Welt.

Zur Charakteristik der antiken Metapher ist nach den oben begründeten Gesichtspunkten des Stoffes, der Erlebnisart, Gestaltungsweise und struktureller Bildung folgendes zusammenfassend zu sagen: der Stoff ist sowohl personal-gebundener als auch personal-freier, der seine Themen aus der sinnlichen wie geistigen Welt hat. An ihm werden einzelne Eigenschaften und Bewegungen (adjektivische und verbale Metapher) ebenso prägnant erlebt wie Gestalten. Darin, daß der antike Dichter jedes einzelne Ding in seiner Belebtheit zu fassen geneigt ist und sie nicht zu stimmungsmäßig geeinten Gesamtbildern zusammenschließt, liegt eine Bevorzugung der Randmetapher gegenüber der Vollmetapher. In Bezug auf die Gestaltungsweise ergibt sich als dominierende die beseelende, mythenbildende, die geradezu das dichterische Bild oft

5. Aehnl. für Timor, Minae c. III 1, Irae c. I 16.

noch als Mythologie oder als der Mythologie nahestehend gibt. Zur Struktur der antiken Metapher ist zu sagen, daß mit ganz wenigen Ausnahmen im Gelegenheitsgedicht eine Entsprechung von Erlebtem und Gestaltetem besteht, so daß wir eine rein dichterische Metapher vor uns haben. Wo zwar sich kühne, sehr stark subjektiv bestimmte Bilder aufdrängen, werden sie von den antiken Dichtern im Vergleich gebracht.

Die Einflüsse antiker Metaphorik machen sich bei dem anderen großen Anreger des Barock, bei Petrarca geltend. Sie und das gegenüber der Antike viel persönlichere Verhältnis zu den zu gestaltenden Objekten, das sich von seiner Liebe zu Laura aus herstellt, einer Liebe, die in dieser Innerlichkeit die Antike nicht kannte und die noch die mittelalterliche Wirklichkeitsferne des Minnedienstes an sich hat, werden grundlegend für das Wesen seiner Metaphorik.

Die für die Antike bestimmende adjektivische, teilbezogene Du-Metapher spielt bei Petrarca keine Rolle. Typisch für seine sinnliche Du-Metapher, die allerdings bei seiner Richtung auf Geistigkeit nur wenig vorkommt, ist folgende:

„La testa òr fino e calda neve il volto,
ebeno i cigli, e gli occhi eran due stelle
ond'Amor l'arco non tendeva infallo,
perle e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci e belle;
fiamma i sospir, le lagrime cristallo."

Son. I 106, 9 ff.[6]

Die Subjektivität des Dichters ist so groß, daß sie in der substantivischen Metapher eine Bildverwandlung des Objekts in all seinen Eigenschaften vollzieht, und dazu das Bild durch Adjektive (fino, calda, vermiglie) und Nebensätze, die zum Teil einen Bildkontrast geben (calda neve, rose .. ove l'accolto dolor formava voci), erweitert. Die Subjektivität der Metaphorik wird durch absolute Bilder wie perle, rose besonders betont, wie durch die Häufung überhaupt. Diese konsequente Metaphorisierung der Teile des Angesichts wie auch die prädikative Stellung der Metapher mit

6. Vgl. Son. I 148: la bella bocca angelica di perle piena e di rose e di dolce parole, S. I 187: due rose fresche tra duo minori egualmente divise, S. I, 147 bedeckt der Handschuh netto avorio e fresche rose.

dem gleichsetzenden „ist" tragen als Arten vergleichender Nennungen Trübung durch Gedanklichkeit in die Bildgebung hinein. Eine besonders charakteristische Form der Trübung der Metapher durch Gedanklichkeit stellt folgende Stelle dar:

„Onde tolse Amor l'oro e di qual vena,
per far due trecce bionde? e 'n quali spine
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
tenere e fresche, e diè lor polso e lena? . . ."

S. I, 165, 1 ff.

Die Metapher soll hier durch den Bezug auf die Wirklichkeit in ihrer Realität erhärtet werden, als sei ihre Legitimierung durch das subjektive Erleben nicht ausreichend. Dabei wird aber, der romantischen Ironie vergleichbar, ihr Nur-Bild-Sein nur desto mehr hervorgehoben, die künstlerische Notwendigkeit der Metapher wird dadurch — hier zwar in sehr anmutiger Weise — zu einem ästhetischen Gedankenspiel, das man wegen seiner Vermengung der psychischen mit der physischen Wirklichkeit „Materialisation" nennen kann.[7]

Materialität, Stofflichkeit, die gegenüber der entsprechenden lateinischen gesteigert ist, ist überhaupt kennzeichnend für die sinnliche Du-Metapher Petrarcas. Die Metaphern Gold, Schnee, Rosen, Perlen, Kristall sind ihrer stofflichen Eigenart nach geeignet, für Form- und Farbschönheit ausgezeichnete metaphorische Sinnträger zu sein, aber als tote Dinge gegenüber der lebendigen Schönheit und mit ihrer natürlichen Ausdrucksbeschränktheit auf äußerliche Schönheit und Prunkentfaltung erlauben sie außer der Begeisterung an äußerlicher Schönheit kein Mitschwingen von Sinnbeziehungen. Sie sind die mit Petrarcas Geistigkeit durchdrungenen ersten Vorläufer des Marinismus und deuten gegenüber der Materialisation die andere Gefahr für die künftige barocke Metapher an: neben dem Entrutschen ins Gedankliche ihr mögliches Leerwerden von jeder geistigen Beziehung, ein sich Verlieren ihrer Echtheit im gedanklichen oder sinnlichen ästhetischen Spiel.

Die Subjektivität eines Petrarca verwandelt nicht nur die adjektivische antike Du-Metapher zur substantivischen, die überhaupt

7. Gaspary, II S. 470.

erst eine Entfaltung ins Gedankliche und Sinnliche möglich macht; sie löst auch den antiken Vergleich in die Metapher und gibt, wie man am Beispiel ut sidus ocelli verfolgen kann, eine weite Ausdehnung des Bildmotivs in viele, was ein Einschrumpfen der Objektivität gegenüber einer Zunahme an subjektiver Innerlichkeit bedeutet. Von „de 'be 'vestr' occhi il dolce lume", das er steigernd mit einem die Wirksamkeit bezeichnenden Bilde knüpft: „-che pur il rimembrar par mi consumi", geht Petrarca zur Betrachtung der Gestalt der Geliebten als Strahlenquelle: 'In tale stella duo begli occhi vidi Son. I, 202, 1 f. und Costei ch' è tra le donne un Sole' (Son. I, 8, 10 ff.), die schließlich die Sonne überstrahlt:

„I 'gli ho veduti alcun giorno ambedui
levarsi insieme, e 'n un punto e 'n un 'ora,
quel far le stelle e questo sparir lui". (Son. I 164, 12 f.)

Indem sie schließlich den Neid der Sonne erregt mit ihren Augen (S. I 105, 4 ff.) und Worte spricht 'che farian gir i monti e stare i fiumi' (ebd.), ist sie aus ihrer menschlichen Begrenztheit zur Göttin erhoben, — und zwar nicht nur im potientiellen Sinne wie bei Horaz — und in den Weltzusammenhang als wichtiges Glied gestellt: Juppiter trauert und der Himmel weint über ihre Abwesenheit; wenn sie wiedererscheint, wird schönes Wetter (S. I 26—28, u. 21, 5 f.). Nach ihrem Tode ist die Welt verödet.

Die subjektive Bildgestaltung, die hier eng Personales in kosmische Zusammenhänge hebt, stellt starke Anforderungen in Bezug auf die Erlebbarkeit, trägt sie aber mit einer ihr innewohnenden ebenso stark angespannten Erlebniskraft, die in mittelalterlicher Kunstart nicht auf äußerlich wirkliche, sondern innerlich wahrhafte Erlebnisse sich erstreckt, oft aber durch gedankliches Wollen angetrieben ist, wie bei den Augen: 'c'han fatto mille volte invidia al Sole'.

Die Ich-Metapher des Petrarca teilt mit der Du-Metapher die durch Subjektivität gegenüber der Antike ausgedehnten Bildmotive. Das einfache Motiv, das Brennen, wird um seinen Gegensatz, frieren (l'ingegno tutto s'agghiacia, S. I 16, 7 f.) erweitert. Beide treten als selbständige Kräfte substantivisch (Dentro pur foco e for candida neve, Sest. I 2, 31 f.) und in Materialisation (Tal che mi fece or quand' egli arde il cielo tutto tremar d'un amoroso gelo, Madr. I 1, 7) auf.

Die antike metaphorische Verräumlichung seelisch-geistigen Tuns ist mit dem gewonnenen Verständnis für Innerlichkeit an Mannigfaltigkeit der Beziehungen bereichert worden:

„Largata al fin con l'amorosa chiavi
l'anima esce del cor per seguir voi
e con molto pensiero indi si svelle."[8]
(S. I 13, 12 f.)

Die Empfindung für das Ich ist bei Petrarca so stark geworden, daß sich Einzelempfindungen als selbständige Gestalten verkörpern: der Wunsch, der Geliebten zu folgen im Bilde des durchgehenden Pferdes (S. I 6, 1 ff.), der Wunsch, die Geliebte zu fliehen im Abstraktbilde des Wollens, das vergebens zu allen Orten der Welt flüchtet (S. I 25, 6 f.). Diesem nach außen Stellen der Empfindungen steht ein Hineinziehen der Abstrakta in das Subjekt gegenüber, die so an objektiver Machtfülle verlieren, was sie an subjektiver Gefühlsnähe gewinnen. Amor schießt aus den Augen der Geliebten und kocht im Blute. 'Datemi pace, o duri miei pensieri, non basta ben ch' Amor, Fortuna e Morte mi fanno guerra intorno?' (S. II 6, 1 f.).

Versubjektiviert gegenüber Horaz ist auch die Ichgestaltung. Nicht mehr der Nachruhm des Werkes erhebt das Ich zu göttlicher Unsterblichkeit, sondern die Liebe (S. I 10, 12, II 44, 3 f.) und die Ichverwandlung geschieht im Zeichen der Geliebten, aus Liebe zu der er Lorbeerbaum (Laura-lauro), Schwan nach Verlust der Hoffnung, Felsen aus Trauer wird, der seine Tränen materialisierend zur Quelle werden läßt (Canz I 1). Wortspiel und Bildungsmythologie —, Gedanklichkeit also muß den Verlust an objektiver Substanz decken und der subjektiven Freiheit Genüge tun helfen. Nicht nur Horaz' Schwanensang, auch Ovids Metamorphosen sind hier in einer ichbezogenen Form nachgeahmt.

Von seiner gesteigerten Subjektivität aus, die differenziertere Gefühlseinsichten bedingt, kommt Petrarca zum Verständnis interpersonaler Beziehungen seelischer Art, wie sie die Lateiner nicht kannten:

---

8. Vgl. Ball. I 2, 5 ff.; Son. I 1, 1 f.; 3, 9 ff.

„Quand 'io son tutto vôlto in quella parte
ove 'l bel viso di Madonna luce,
e m' è rimasa nel pensier la luce
che m' arde e strugge dentro a parte a parte . ."
(S. I 14, 1 ff.).[9]

Neben solcher verfeinerten Gefühlsmetaphorik, wie sie sich hier am Verhältnis des Einander zeigt, hat Petrarca stärker gedanklich durchsetzte, also nach unserer Wertung ästhetisch unreine Bildformen (Sest. I 2, 14).

Bei der vorwiegenden Interessenrichtung Petrarcas auf personale Sachverhalte ist wenig Raum für Umwelt und deren Bildgestaltung. Wo diese auftritt wie:

„Quand 'io veggio dal ciel scender l'aurora
con la fronte di rose e co'crin d'oro,
Amor m'assale". (S. II 23, 1 ff.)

bildet sie Hintergrund für das personale Geschehen und weicht nur darin von der antiken Mythologie ab, daß sie menschlichere Züge angenommen hat.[10] Die Dinge der Umwelt, die in der Antike zu so plastischen Einzelgestalten wurden, sind für P. nur in Bezug auf Laura vorhanden und beseelt: sein Bett und Kammer, wo er um sie trauert (S. I 178), das Gold ihrer Haare (S. I 152, 1) und die glückliche Luft um sie herum; es wird aber nicht über die metaphorische Vorform der Anrede hinaus zum Bild geschritten. So bringt es die erhöhte Subjektivität und die wesentlich personale Gerichtetheit mit sich, daß die Offenheit für die sinnliche Welt sich verengt und die von ihr fließende Quelle für die Metapher spärlich wird.

Nur das Leiden unter der Liebe bringt P. zu einer Anerkennung der Natur als beseeltes Wesen, das an seinem Schmerz teilnehmen kann:

„Solo e pensoso i più deserti campi vo misurando . .
sì ch'io mi credo omai che monte e
piagge e fiumi e selve sappian di che tempre
sia la mia vita ch'è celata altrui," (S. I 22, 1 ff.)

9. Vgl. Ball. I 5, 5 ff.; Canz. I 1, 104 ff.
10. Vgl. S. I 20, 1 ff.; S. I 8, 1 ff.

und Lauras Tod erst öffnet ihm das Verständnis für die Töne der Nachtigall:

„Di dolcezza empie il cielo e le campagne
con tante note sì pietose e scorte" (S. II 43, 1 ff.).[11]

Deutlicher als das erste dieser Beispiele, der einzigen ihrer Art, zeigt das zweite, wie die Subjektivität vom Einfühlen aus zu neuen Sinnbeziehungen und neuer Metaphorik führt, von deren engen Verbundenheit mit dem Fühlen die Antike noch nichts ahnte. So sehr P. der sinnlichen Welt abgeneigt ist, so viel ist er der abstrakten zugewendet. Er nimmt die antike Abstraktbeseelung auf, das adjektivische Bild (dispietata morte, crudel vita, vane speranze . . .) wie Gestalten. Diese aber stellt Petrarca, statt in antiker Art als unermeßliche, nicht durch menschliche Züge verkleinerte göttliche Kräfte, in den „Triumpfen" als allegorische Gestalten hin, in den Sonetten als ans Ich gebundene Erscheinungen (vgl. die Ich-Metapher).

Kennzeichnend für die gesamte Petrarcasche Metaphorik ist ihre Subjektivität gegenüber der antiken. Diese äußert sich in einem Vorwiegen der personalen Bildmotive und ihrer gegenüber der lateinischen klassischen Lyrik weitgehenden Differenzierung durch Gegensetzungen, materialisierende Knüpfungen der geistigen Bildlichkeit an physische Wirklichkeit, Häufungen und Auflösung von Vergleichen, — alles Versuche zu einer möglichst allseitigen Verknüpfung und Formung der Welt durch das Subjekt. Der personale Stoff wird um die feinstes Verständnis für interpersonale Beziehungen voraussetzende Form des Einander bereichert. — Im Erleben dieses Stoffes zeigt sich die Subjektivität in vorwiegender Bildumfassung der ganzen Gestalt in substantivischer Metaphorik oder Personifikation mit einem Streben zur Vollmetapher auch der personalen Gestalten. — In Bezug auf Gestaltung herrscht die mythische, die die Mythologie pflegt, aber indem diese menschliche Züge bekommt und ins Subjekt hineingerückt wird, beginnt ihr Abwelken. Die Erfühlhaltung zeigt sich erst im Keime. — Die Struktur der Petrarcaschen Metaphorik ist von der Subjektivität dahin beeinflußt, daß die Gestaltung große Anforderungen in Bezug

11. Vgl. die viel gegenständlichere Fassung des Nachtigallmotivs bei Marino: Il Rosignuolo Cantante, poesie Varie ed. Croce, Nr. 50.

auf Erlebbarkeit stellt und von starken Erlebniskräften gestützt werden muß. In das Eindruck-Ausdruckverhältnis mischen sich vielfache gedankliche Momente.

An das Erbe der lateinischen Dichter und Petrarcas knüpft der zu seiner Zeit maßgebende Lyriker Frankreichs, Ronsard, an, der es in einer bestimmten Richtung fortsetzt. Seine petrarcisch beeinflußte Du-Metapher hat folgende charakteristische Form:

„Ce beau coral, ce marbre qui soupire,
et cest ebene ornement d'un sourci,
et cest albâtre en voûte racourci,
et ces saphirs, ce jaspe et ce porphyre,
ces diamans, ces rubis qu'un zephyre
tient animez d'un soupir adouci,
et ces œillets et ces roses aussi,
et ce fin d'or, où l'or mesme se mire
me sont au cœur un si profond esmoy . ." (I, 23).[12]

Die verstärkt subjektive Form der beziehungslosen Metapher, wie sie erst selten bei Petrarca war, ist hier Regel geworden. In selbstverständlicher Weise herrscht das Substantiv, und zwar mit Totes und Lebendiges kontrastierenden und vereinigenden Nebensätzen. Die gesteigerte Subjektivität tut sich auch in der willkürlichen Setzung der Metaphern kund, deren Gegenstand im einzelnen unklar bleibt. In ihrer Häufung zeigen sie sich als durch ein gedankliches Moment bedingt, das das Schönheitserlebnis zu solcher Fülle treibt: durch Anhäufen von Kostbarkeitsbildern Höchstwertigkeitsausdruck erreichen zu wollen. Die hier festgestellte verstärkte Betonung des Subjektpols gegenüber dem Erleben bringt erhöhte Anforderungen an die Erlebbarkeit und treibt die Metapher in eine Angespanntheit hinein, die in einem Schwanken zwischen sich Behaupten und nicht Behaupten der Bildlichkeit besteht, eine an Willkür grenzende Selbstherrlichkeit. Diese Selbstherrlichkeit des gestaltenden Subjekts spannt die Metapher innerhalb der Du-Metapher nach zwei schon bei Petrarca angedeuteten Seiten. Nicht nur an Häufigkeit hat die sinnliche Du-Metapher bei Ronsard zugenommen, sondern auch an inhaltlicher Ausdehnung. Die Zurück-

12. ed. Blanchemain.

haltung Petrarcas in dem Schönheitsbild der Geliebten, dessen Geistigkeit er vorwiegend betonte, hat bei Ronsard einer unbedenklichen, auf die Aeußerlichkeit beschränkten Sinnlichkeit Platz gemacht: front estoile, gorge de marbre, col albastrin emperlé de bonheur usf.; der Brust wird ein ganzes Sonett gewidmet. (IAmours I, 187):

„Les flots jumeaux de laict bien espoissi
vont et revont par leur blanche valée,
comme à son bord la marine salée . .
Une distance entr'eux se fait, ainsi
qu'entre deux monts une sente égalée,
en tous endroits de neige devalée,
sous un hiver doucement adouci.
Là deux rubis haut eslevés rougissent."

An den Beispielen wird deutlich, wie die Beschränkung auf das eng Sinnliche eine Entleerung der Metapher von Sinnbeziehungen, die immer Geistiges einschließen, mit sich bringt, und die Metapher durch Uebersteigerung nach dieser Seite hin droht, vergleichende Umnennung zu werden. Kommt diese Art der Metapher in Gefahr durch zu große konkrete Eindeutigkeit, an der ein Erleben von Sinnsachverhalten nicht mehr möglich ist, zugrunde zu gehen, so steht ihr gegenüber eine Art der Du-Metapher, die auf eine in ihrer Vieldeutigkeit kaum noch zu fassende Abstraktbildlichkeit zielt: mirouer de vertu, soleil de mes yeux, sa gloire honore les princes, l'honneur de sa face et de tes yeux sind Beispiele für eine Metaphorik, die bei einer gewaltsamen Abstraktheit an Gedanklichkeit grenzt.

Zu erwähnen wäre hier, daß die erstere der Metaphernart, die bei Ronsard noch um Metaphern der niederen Sinnlichkeit des Geschmacks und Geruchs[13] vermehrt wird, bereits marinistisches Gepräge trägt zu einer Zeit, in der Marino noch nicht geboren war. Die Bedeutung dieser Tatsache für historische Abhängigkeit und Wesensart des deutschen Barock wird später auszuwerten sein.

Die Subjektivität Ronsards tritt besonders klar bei einem an sich schon so hoch gespannten metaphorischen Motiv wie der Ver-

13. d' amber et de musq sa bouche est toute pleine I Am. I. 42, 9; 153, 1 f.; Nr. 46, 4; Nr. 155, 12; Nr. 194, 14.

göttlichung des Du zutage. War schon Petrarca bei diesem Motiv zu metaphorischer Spielerei gekommen (S. I 26—28), so war es doch bei der Erdferne der Lauragestalt und einem durchklingenden echten Gefühl der Verehrung anmutige Poesie geblieben. Läßt er etwa den weißen Fuß (Lauras) durch das Gras schreiten, daß „Vertù che'ntorno i fiori apra e rinnove, de le tenere piante sue par ch'esca", so erzwingt er durch die Stärke seines Erlebens von Lauras Göttlichkeit Erlebbarkeit seiner bildlichen Gestaltung. Ronsard, der das Motiv übernimmt: et cà et là, partout où elle passe, un pré de fleurs s'émaille sous ses piez" (IAm. 42, 7 f.), verliert mit der sinnlichen Schwere seiner Du-Gestalt und der Sinnlichkeit seiner Empfindung den objektiven Halt für das Motiv, dem in dieser Gestalt die abzubildende geistig-sinnliche Anmut nicht mehr unmittelbar entspricht.

In dieser Richtung auf das Subjektivische, das in seiner Einseitigkeit die Struktur der dichterischen Metapher zu zerstören droht, ist bei Ronsard eine Linie auf Gewinnung des Objektivischen in der sinnlichen Konkretheit enthalten. So kennt Ronsard ein Bilderscheinen des Du in der Natur als natürlichen Ausfluß des Erfülltseins von der Geliebten:

„Je ne voy pré, fleur, antre ny rivage,
champ, roc, ny bois, ny flots dedans le Loir,
que peinte en eux il ne me semble voir,
ceste beauté qui me tient in servage" (I Am. I. 28, 5 ff.)[15]

und wo er über Petrarca in der Hineinbeziehung der Abstrakta in die Person hinaus geht: „ses yeux ont un petit camp d'Amours" und so den gewaltigen Gott Amor in Amoretten auflöst, so ist er mit dieser Zerstörung der Mythologie näher an das konkrete Empfinden der von der Geliebten ausstrahlenden Liebesfülle gekommen.

Diese Sinngewinnung für das konkrete Sein spiegelt sich auch in der Metaphorik des Einander in dem: Quand à longs traits je boy l'amoureuse estincelle qui sort de tes beaux yeux, les miens sont

14. ebenso Rons. IAm. II, 9 gegen Petr. S. I 7, 1 f.

15. Die Ausformung dieses Bildmotives, das zwar in rationalem Sinn in S. Am. 2, S. 155 ausgesponnen wird, geschieht im West-östlichen Divan, „An der Cypresse reinstem, jungem Streben, Allschöngewachsene, gleich erkenn ich dich, In des Kanales reinem Wellenleben, Allschmeichelhafte, wohl erkenn ich Dich" ..

esblouis (ISon. p. Helene II), und wenn er seit „la premiere fleche de ton bel oeil" fühlt „une amoureuse meche qui se rallume au milieu de mon coeur" (IAm. I 47).

Die Tendenzen der Ronsardschen Du-Metaphorik mit ihrer Anspannung der Struktur durch Betonung des Subjektivischen in Beziehung auf eine durch Leerwerden bedrohte Sinnlichkeit und durch Gedanklichkeit gefährdete Abstraktheit, und andererseits mit einer Richtung gegen diese Spannung durch Annäherung an das Objektivische sind in anderer Form in der Ich-Metaphorik nachweisbar. Die Bildmotiverweiterungen des Petrarca werden aufgenommen und zum Teil noch differenziert. So ist zwar in dem obigen Beispiel die objektive Konkretheit vorhanden, aber die Ich-Metapher: „une amoureuse meche" .. stellt eine gewaltsame Hochtreibung des Motivs des Brennens dar: über die substantivische Erhöhung im Flammenbild wird zu einer Sondervorstellung des Feuers „Zunder" fortgeschritten, an die erst noch das „rallume" geknüpft wird. Der metaphorische Aufwand steht in keinem natürlich entsprechenden Verhältnis mehr zu den natürlichen objektiven Sinnsachverhalten und ist so von Inhaltsleere bedroht, die nur von der Leidenschaftsfülle Ronsards aufgewogen wird.

Psychische Bewegungen des Ich formt Ronsard wie Petrarca zu Gestalten (IAm. I 53, I 43), jedoch mit Stütze in gelehrtem oder bildungsmythologischem Stoff: Gedanke (I 35) wie Sorge nehmen die Art des Heraklesgeiers an (I Am. I 13; vgl. I 37).

Er befreit sich dagegen in dem von Petrarca angeregten Ichverwandlungsmotiv und gelangt zur Hingabe an das Wesen der Objekte allein:

„Je veux pousser par l'univers ma peine,
je veux muer mes deux yeux en fontaine,
mon coeur en feu, ma teste en un rocher
mes piés en tronc pour jamais n'approcher
de sa beauté si fierement humaine.
Je veux changer mes pensers en oiseaux . ." (I 16, 1 ff.)

Wenig Aufmerksamkeit schenkt Ronsard ebenso wie Petrarca der Dingwelt. Er faßt sie höchstens in einer vermenschlichten Mythologie. So erscheint[16] „Printemps" als:

16. Elegie du Printemps I S. 275.

„fils du Soleil que la terre, arrousée
de la fertile humeur d'une douce rousée,
au milieu des oeillets et des roses conceut,
quand Flore entre ses bras nourrice vous receut . .“

und klagt über die ihm von Isabeau geraubten Schönheiten. In dieser mythologischen Erinnerung, die im deutschen Barock vielfach aufgenommen wird, ist nichts mehr von der Größe des mythischen Vorbilds in Aeschylus' Danaïden, wo Aphrodite spricht:

„Es sehnt der keusche Himmel sich, zu umfahn die Erde.
Sehnsucht ergreift die Erde, sich zu vermählen ihm.
Vom schlummerstillen Himmel strömt des Regens Guß,
die Erd' empfänget und gebiert den Sterblichen
der Lämmer Grasung und Demeters milde Frucht,
des Waldes blühenden Frühling läßt die regnende
Brautnacht erwachen: alles das, es kommt von mir.“
(Droysen.)

Die Mythologie wird von Ronsard als ein beliebig erzählend auszuweitender Stoff behandelt, nicht mehr Sinnerlebnis ist sie für ihn, kaum noch Auslegung von Naturgeschehen, so daß sie ihren metaphorischen Charakter verliert und in solchen Entartungen für eine Behandlung des Metaphorischen nicht mehr in Frage kommt. Mit ästhetischem Erleben noch ist oft der Auroramythus erfüllt (II S. 229, S. 263 . .), der wie der Erdmythus auf seinem Gang durch die deutsche Barockliteratur verfolgt werden kann.

Die vermenschlichten mythologischen Gestalten werden gern mit menschlicher Handfertigkeit ausgestattet:

„L'avril de son jeune printems (hier zwar im übertragenen Sinn) en-dore, en-perle, en-frange nostre temps“ (I Am. I 121, 9 f.),

die auch absolut angewendet wird 'fleurs dont la terre soit peinte' (II S. 244). Aehnlich der Gesteinsmetaphorik der Du-Metapher wird mit diesen „technischen“ Bildern das Erlebnis von lebendigen Sinnsachverhalten der Dinge unterbunden und nur deren sinnkarge ästhetische Außenseite bildlich beleuchtet.

Das Erleben der sinnlichen Natur ist nicht so tief, daß größere Gestalten geformt würden. Der Gedanke tritt ein, wo eine solche Fassung sich anbahnt: „Brave Aquilon, horreur de la Scythie, le

chasse-nue et l'esbranle-rocher, l'irrite-mer . ." (I 202, 1 ff.). Der Wind, der Ronsard einen Liebesdienst erweisen soll, wird mit Nennungen belegt, die nur Zusammenfügung eines Prosasatzes im Kompositum sind. Wird durch diese Konzentration des prosaischen Gedankens eine größere Aufnehmbarkeit erzeugt, so entstehen doch keine dichterischen Metaphern. Außerdem beweist Zusammenhanglosigkeit dieser Nennungen mit dem Sinn des Gedichtes die zufällige, nicht in einheitliches Gefühl gebundene, gedankliche Setzung.

Die Richtung auf Auflösung der Mythologie und die zuletzt festgestellte Neigung zu prosaischer Belehrung teilt die Metaphorik der sinnlichen Welt mit der der abstrakten. Amor wird zur mythischen das chaotische Innere ordnenden Macht in einem mehr philosophischen als dichterischen Bild (I 52). Die menschlichen Eigenschaften werden wie bei Petrarca, doch gehäufter und nicht entfaltet in allegorischer Fassung herangezogen:

„Quand ma maistresse au monde prit naissance,
Honneur, Virtue, Grace, Scavoir, Beauté,
eurent debat avec la Chasteté,
qui plus auroit sur elle de puissance" (I 69).

Zum Ganzen der Ronsardschen Metaphorik ist zu sagen, daß der stark an die Vorbilder angelehnte Stoff vorwiegend personal ist; auch die Metaphorik der sinnlichen und abstrakten Welt ist persönlich verankert. Die gegen Petrarca fortgeschrittene Subjektivierung wird deutlich innerhalb der personalen Metaphorik in der Zunahme der Häufung, Differenzierung und Kühnheit der Kontrastierung wie auch in der Steigerung der Richtung der konkret-sinnlichen Metapher auf vergleichende Umnennung und der abstrakt-geistigen auf Gedanklichkeit. Der Subjektivierung entgegen wirkt ein Zug zur Gewinnung von Objektivischem. Im Erleben des Stoffes erscheint die Subjektivität in der Herrschaft der substantivischen, auch beziehungslosen Metapher und in dem Streben zur Gestalt. — Hinsichtlich der Gestaltungshaltung bringt die gewachsene Subjektivität ein weiteres Abwelken der mythologischen durch Vermenschlichung der Gestalten und durch erzählende Ausweitung. Die angeeigneten antiken Mythen bleiben meist mit dem Charakter des Wissensgutes behaftet. — Die Struktur der Metapher ist durch die subjektivische Belastung gegenüber

Petrarca bei einer nicht entsprechend gestiegenen Erlebniskraft Entgleisungen ins (immer von unserer heutigen ästhetischen Norm aus betrachtet) Undichterische stark ausgesetzt. Diese sich schon bei Petrarca ankündigende Spannung der Struktur, deren Ansteigen das Wesentliche in der Entwicklung des von uns verfolgten Metaphernstils ist, muß in Ronsards gewaltsam-subjektiver Steigerung schon als Ausdruck eines besonderen Stils bezeichnet werden, den wir unter dem Namen „barock" fassen.

Die hier verfolgte Entwicklungslinie der Metapher hat ihren Fortsetzer in Marino (geb. 1564). Er kann als der typische Vertreter der metaphorischen Richtung gelten, die sich nach Petrarca ausgeprägt hatte, und von deren Zwischengliedern Ronsard seine „marinistischen" Anregungen bezogen hatte, soweit er nicht selbst Petrarca „marinierte".

Marino, der Vertreter des ausländischen Hochbarock, nimmt die Metaphermotive seiner Vorgänger, die ja besonders für die personale Metaphorik natürlicherweise in ihrer Anzahl begrenzt sind, auf und steigert sie in einer vor ihm nicht erreichten Weise. War schon Ronsard gegenüber Petrarca mehr auf die Einzelschilderungen der Du-Schönheiten eingegangen, so geht Marino noch stärker ins Detail. Ettlinger (S. 94 ff.) gibt eine Zusammenstellung der Metaphern, die für die sinnliche Verbildlichung von Stirn, Wangen, Mund, Haar, Hals, Schultern, Armen, Händen, Brust gebraucht werden. Beispiele wie Candida meta al crespo aureo tesoro, margin d'avorio à l'ondeggiar de l'oro (Stirn), gemina gemme, faci, vive fiammelle de l'Eterno Sol (Augen), zeigen die rein sinnliche Hingebung an Farbe und Form der körperlichen Schönheit, an ihre impressionistisch aufgefaßte Außenseite. Diese gewisse Akzentverschiebung auf die Objektseite aber wird aufgehoben durch den Subjektivität besagenden, fiktiven, gewaltsamen und gedanklichen Charakter der Bildlichkeit,

„O tra la neve d' un bel viso nate
sotto due Soli non caduche rose
cui non sò se Natura o se Beltate
d' orientali porpore compose.
O di parole angeliche amorose,
e di riso divin, porte odorate,
labra, ove 'l Ciel tutte le gratie ascose . ."

bekundet diesen fiktiven Impressionismus in den immer neuen Bildansätzen, die Ausdruck für die am vorgestellten Gegenstand sich entfaltenden Gefühlsbewegungen sind, wie auch die Gedanklichkeit in den komplizierten Verknüpfungen. Deutlich wird bei dieser Vermischung der Sinngebiete die Grenze der Metapher am Malerisch-Beschreibenden wie am Gedanklichen, an die sie näher als bei Petrarca herangeführt wird.

Uebersteigerte Geruchs- und Seschmacksmetaphern wie „il vero mele Hibleo, zucchero di canna" usw. bezeugen den Sinnverlust der Metapher bei deren Wendung aufs Materielle. Statt echt dichterisch im Konkret-Sinnlichen Geistiges darzustellen (den Kuß in der seelischen „Süße") wird das Konkret-Sinnliche in sinnloser Steigerung als Materiell-Nützliches verstanden (Kuß ist „Zucker") und so das Dichterische völlig aufgehoben.

Besonders starke Entartungen der Metapher bieten bei Marino die Materialisation („Quando tra gli alabastri unqua s' udirò nascer cinabri in cotal guisa, o dove? . ."), das Oxymoron („viva neve . .") und das Concetto (Die Dame trocknet ihr Haar, das von den Seufzern des Liebenden feucht ist, am Fenster; aber nicht die Sonne trocknet es, sondern die Strahlen ihrer Augen, Lira I 14 u. a.). Jede dieser drei Formen stellt in ihrer besonderen Weise den Ueberbrückungsversuch von unvereinbar Gegensätzlichem dar, der sich notwendig auf gedankliche Willkür stützen muß.

Wie sich die Du-Metapher in fiktiv impressionistischer Einzelbildlichkeit und durch gedankliche Aufschwellung ausweitet, so wird auch die Ich-Metapher, wenn auch nicht in solchem Umfange, verbreitert. Aus dem ursprünglichen „Brennen" wird:

„Ardo, ma l' ardor mio grave e profondo,
cui non m' è rivelar Donna concesso,
sotto il gran sasso del silentio ascondo;
pur de l' incendio, ond' io tacito abondo,
qualhor freddo tremante à voi m'appresso
son faville i sospiri e 'l foco espresso
scopre ne' muti sguardi Amor facondo;
e se si strugge in cieca arsura il core,
l' occulta face, c' ho ne l' alma accesa,
chiaro mostra negli occhi il suo splendore

Cosi . . . l' interno ardore
fuor per l' alte finestre altrui palesa". (Lira I S. 3.)

Es stellt sich dabei heraus, daß die naive Ich-Metapher aus sich nicht in natürlicher Weise eine über einfache Substantivierung hinausgehende Bildausformung erlaubt. Geschieht das doch im Widerspruch zu der natürlichen Gehaltsfülle durch bewußten Antrieb, so müssen notwendig außerästhetische Formen zur Ausgestaltung helfen. Sie bestehen hier in bewußter Kontrastierung (ardo-freddo), Materialisation (strugge in . . il core, face si mostra) und logischem Ausbau der Vorstellung (ardor — incendio — faville — per le finestre), sind also von dem Streben nach allseitiger Erschöpfung der einzelnen Bildvorstellung bedingt (vgl. L I S. 4).

Die Einstellung Marinos auf äußerlich schöne Bildlichkeit (wie sie seine Form des Einander[17] ihres seelischen Gehalts beraubt:

„Questa che da' suoi raggi in me discese,
eterna ancor sarà, felice arsura")

veräußerlicht auch die Bildfassung des Tuns des Ich. Das Bild des Wunsches ist nicht mehr wie bei Petrarca geistig-innerlich bestimmt:

„Con qual sete Amor tu 'l sai
veloce l' ardentissimo desio
in quell' oro ondeggiante à ber sen giò . ." (L I S. 14.)

Die Verknüpfung von fiktiver Objektnähe mit gesteigerter Subjektivität der Formung zeigt sich in verschiedenen Artungen auch bei der nicht-personalen Metaphorik. Ganz willkürlich wird Natur beseelt (sotto il bel piè ridea tutto il popol dei fiori) und werden Abstrakta personifiziert (Augen: de le Gratie, d' Amor nido e soggiorno, bewohnt von belleza, pianto, riso, honestà, L I S. 4 u. 5), wobei die zum Teil ursprünglich mythologischen Gestalten nichts als Eigenschaftsbezeichnungen sind und durch den Pomp des Namens nur wirken sollen. Es entstehen aber auch Bilder von erlebter Schönheit, in die allerdings Bildungsmythologie und spitzfindige Gedanklichkeit eindringt als Zeugnis für ein nur äußerliches Naturerfassen bei herrschendem Subjektpol:

---

17. Vgl. die Vergöttlichung des Du LI S. 5, 5 ff., Son. Am. Nr. 49, Poesie varie, ed. Croce.

„Pon' mente al mar, Cratone, or che 'n ciascuna
riva sua dorme l' onda e tace il vento,
e Notte in ciel di cento gemme e cento
ricca spiega la vesta azurra e bruna.
Rimira ignuda e senza nube alcuna,
nuotando per lo mobile elemento,
misto e confuso l' un con l' altro argento,
tra le ninfe del ciel danzar la Luna . .
volte in pesci le stelle, i pesci in stelle . .
Ecco in ciel cristallin cangiato il mare."

(Tranquillità notturna, Son. Am. 48, vgl. Invito All' Ombra, 46).

Im ganzen ist in der Metaphorik Marinos stofflich eine weitergehende Motivausweitung gegenüber Ronsard festzustellen. Sie hat ihren Grund in gesteigerter Subjektivität, die den natürlich begrenzten Motiven noch weitere Sinnbeziehungen abgewinnen will. Die Subjektivität führt zu verstärkter Gedanklichkeit und, bei gewachsener fiktiver Objektnähe, zum sich Verlieren des Metaphorischen an das Malend-Beschreibende. Wie bei Ronsard herrscht die substantivische Einzelmetapher und willkürliche Verwendung von Mythologie. Die Struktur der Metaphorik Marinos ist nirgends durch tief weltanschauliche Erlebnisse gestützt, höchstens durch ästhetische Schönheitserlebnisse. Oft aber wird ihr dichterischer Charakter durch das Streben, gewaltsam Sinnfülle und Anschaulichkeit durch Gedanklichkeit und malendes Beschreiben herbeizuzwingen, zerstört.

So hat bei Marino der ästhetische Charakter der Metapher die höchste Höhe erreicht, indem am begrenztesten Stoff möglichst umfassende, erschöpfende Sinnbeziehungen dargestellt werden sollen. Aber die Metapher verliert dabei leicht ihre dichterische Eigenart, indem ihre Ueberspannung in Inhaltsleere und Gedanklichkeit endet. Damit löst sich die Metapher in ihrer höchsten Spannung von selbst auf.

Ein Ueberblick über die Entwicklung der ausländischen Barockmetaphorik zeigt einen organischen Ablauf. Eine mit wachsender Subjektivität ansteigende Spannungssteigerung des Metaphorischen bis zur Uebersteigerung und Auflösung bedeutet eine fortwährend erhöhte Betonung des Subjektpols.

Ueberblick über die im Teildruck nicht enthaltene Fortsetzung.

Nach Untersuchung der deutschen Neulateiner, bei denen sich ein Beginn des Barockstils, aber keine wesentliche Bedeutung für die Metapher nachweisen läßt, wird zu der ersten Einwirkung der italienischen Dichtung bei Regnart und Schallenberg übergegangen. Das Folgende zeigt an den gleichen, immer wieder behandelten Motiven, die für die Untersuchung das gegebene Vergleichsmittel sind, die Wandlungen des deutschen Metapherstils bis zu seinem Totlauf. Auf die naiv aufgenommene, frühbarocke (die außer durch Schallenberg durch Höck und Schede vertreten wird) folgt die bewußt eingeführte und deshalb unkünstlerische Metapher (Opitz, Zincgref). Ihre charakteristische Ausprägung erhält die Metaphorik durch Weckherlin. Bei ihm erscheint zuerst als tragender Zug ein ins Grenzenlose gespanntes, zur Allumfassung drängendes Gefühl, das notwendig auch in außerdichterischen Sinngebieten, besonders dem gedanklichen, Stütze sucht. Die gleiche starke, geistige Gefühlsspannung in Mischung mit Gedanklichkeit, variiert nach der Individualität der jeweiligen Dichter, läßt sich aus der Lyrik Flemings und Gryphs ablesen. Bei Dach und Czepko dagegen macht sich eine stärkere Orientierung an der Objektseite bemerkbar, die eine Herabsetzung der Spannung bezeichnet. Bei Zesen und den Nürnbergern tritt eine Verschiebung von geistiger zu sinnlicher Tönung ein und bei der ihrem Wesen nach auf geistige Sachverhalte gestellten Metapher ein beginnendes Verderben ihrer eigentlichen Bedeutung. Während ihr dabei mindestens formal ihre volle Spannung erhalten bleibt, kündet eine Unterströmung von den Lieddichtern her, deren unmittelbareres Verhältnis zur Objektseite nicht die Metapher selbst berührt, ihr Entbehrlichwerden an (Schirmer-Stieler). Eine Blüte formal-sinnlicher Metaphorik (Hofmanswaldau-Lohenstein) bedeutet im Grunde ihr Auslaufen in bloße Umschreibung und Spitzfindigkeit. Zurückschraubung der Pathetik und Durchdringung mit realer Gehaltlichkeit erfährt der Metapherstil bei Günther, bei dem er ausklingt. Der deutsche Metapherstil zeigt in Charakter und organischem Ablauf eine eigengesetzliche Entwicklung und bezeichnet deshalb trotz aller Anlehnung an fremdes Kulturgut eine eigentümlich deutsche Stilepoche.

Lebenslauf.

Ich, Ingeborg Ziemendorff, bin als Tochter des Ingenieurs Johannes Ziemendorff und seiner Ehefrau Else geb. Kirsch am 11. Oktober 1905 in Berlin-Friedenau geboren. Nach dem Ostern 1925 an der realgymnasialen Studienanstalt der Augusta-Viktoria-Schule in Berlin-Steglitz bestandenen Abitur wurde ich an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin immatrikuliert, der ich von Ostern 1925 bis Ostern 1931 angehörte. Ich studierte Deutsch, Englisch, Geschichte und Philosophie und hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Petersen, Roethe (†), A. Hübner, Herrmann, Dibelius (†), Brandl, Brackmann, Meinecke, Stählin, Spranger, Maier, Wertheimer, denen ich an dieser Stelle herzlich danke. Ich nahm teil an den Oberseminaren der Herren Professoren Petersen, Hübner, Dibelius. Die Promotionsprüfung bestand ich am 26. Februar 1931, die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen am 6. Juli 1931 in Berlin.

Meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Petersen, aus dessen Anregungen die vorliegende Arbeit hervorging, spreche ich meinen besonderen Dank für die freundliche Förderung und Anteilnahme an dieser Arbeit aus.